FILM

24 STRONY

BARBARA JAKUBOWSKA
KAROL PODGÓRSKI

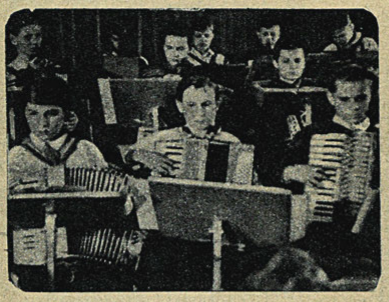
w nowym filmie polskim

GROMADA

NR 51-52 (160-161) • 23-30 GRUDNIA 1951 • ROK VI • CENA 1 ZŁ 50 GR

KONKURS?

PKF 51/51



PAŁAC MŁODZIEŻY im. Bolesława Bieruta otwarto w Katowicach. (zdj. Z. Raplewski, W. Leśniewicz)

PRZODUJĄCE KOŁO SPORTOWE przy ZPM im. Stalina w Poznaniu zrzesza większość robotników tych zakładów. (zdj. W. Janik)

NA ZALEWIE WIŚLANYM pracują pogłębiarki przy każdej pogodzie. (zdj. S. Sprudin)

ZE ŚWIATA

CYRK W BUDAPESZCIE cieszy się zasłużonym uznaniem ludzi pracy (Węgry)

POZOSTAŁE TEMATY KRONIKI

- **CZEŚĆ GÓRNIKOM** (zdj. Z. Raplewski i W. Leśniewicz)
- **DROGA PRZEZ TAJGĘ** (ZSRR)

Wręczenie Międzynarodowej Nagrody Pokoju Wandzie Jakubowskiej

W dniu 15 bm. odbyła się w sali Kolumnowej Uniwersytetu Warszawskiego uroczystość wręczenia reż. Wandzie Jakubowskiej Międzynarodowej Nagrody Pokoju, przyznanej twórczyni **Ostatniego etapu** przed rokiem przez Stały Komitet Światowego Kongresu Pokoju na wniosek Jury Międzynarodowych Nagród Pokoju.

W uroczystości wzięli udział reprezentanci Biura Światowej Rady Pokoju, Rządu R. P., partii, organizacji społecznych, Filmu Polskiego oraz licznie zgromadzeni przedstawiciele świata artystycznego stolicy.

Powołanie Centralnego Urzędu Kinematografii

Dnia 15 grudnia br. Sejm R. P. uchwalił ustawę o kinematografii.

Ustawa ta uchyla dotychczas obowiązujący dekret z dnia 13 listopada 1945 r. o utworzeniu P. P. „Film Polski". Nowouchwalona ustawa stwarza pojęcie kinematografii jako samoistnej dziedziny kultury oraz odrębnej gałęzi gospodarki narodowej. Z tych względów kinematografia wyłączona zostaje z resortu Ministerstwa Kultury i Sztuki i podporządkowana zwierzchniej władzy powołanego z dn. 1 stycznia 1952 r. Centralnego Urzędu Kinematografii.

Centralnemu Urzędowi Kinematografii podlegać więc będą wszystkie wytwórnie filmowe, okręgowe zarządy kin, fabryki sprzętu kinotechnicznego i fotochemicznego, szkolnictwo filmowe, Centrala Wynajmu Filmów, Filmowa Agencja Wydawnicza i Filmowe Biuro Techniczne.

Życzenia Świąteczne i Noworoczne składa Czytelnikom Redakcja

POLONICA

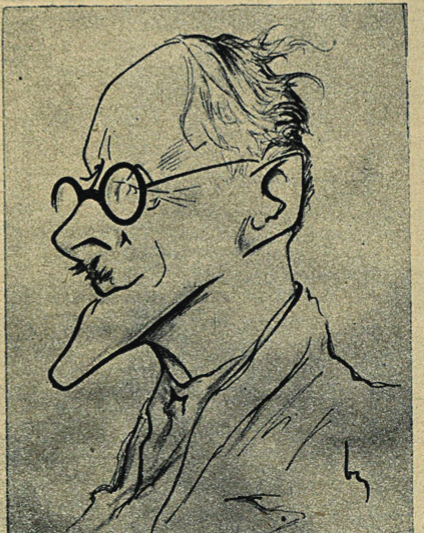
Pod tytułem „Droga polskiego filmu" znajdujemy w ostatnim, 20 numerze słowackiego dwutygodnika „NASZ FILM" czterostronicowy artykuł poświęcony rozwojowi *„kinematografii, zrodzonej na rumowiskach"*. Autor szczegółowo omawia drogę polskiej kinematografii i wskazuje na wspaniały rozmach, który charakteryzuje pracę polskiego filmu. *„Partia stanowi rękojmię, że na obecnym stopniu rozwoju kinematografia polska nie zatrzyma się, lecz pójdzie dalej naprzód, wciąż do nowych sukcesów..., że utwory polskiego filmu będą przemawiać do widzów zrozumiałą mową o budowie socjalizmu i walce o pokój"*.

*

W czasie wyświetlania na wielu ekranach kin Holandii Polskiej Kroniki Filmowej Nr 40/51, temat pt. GNEISENAU WYDOBYTY został przez publiczność przyjęty entuzjastycznie.

W Amsterdamie spontanicznie oklaskiwano moment, kiedy mówi się, że stal ze statku będzie przetopiona na pokojowe narzędzia pracy, oraz zakończenie, gdy mowa jest o tym, że wjazd do portu Gdyni po usunięciu wraka „Gneisenau" jest wolny.

LUDZIE FILMU



JÓZEF GALEWSKI
senior polskich malarzy-dekoratorów filmowych.
rys. Tadeusz Marczewski

ROZMOWA

W BIURZE ANGAŻOWANIA STATYSTÓW W ATELIER FILMOWYM W ŁODZI

— Wzrost pana? — Uprawiane sporty? — Posiadane ubiory, w których może pan brać udział w zdjęciach? — W jakich godzinach dysponuje pan czasem? — Czy posiada pan zdjęcia fotograficzne, które mógłby pan zostawić u nas?. — Oto pytania, które zadaje właśnie ob. J. WĘGLIŃSKA, kier. biura angażowania statystów w łódzkim atelier filmowym, petentowi zgłaszającemu się do pracy w filmie w charakterze statysty.

— Pana także zapisać? — zwraca się ob. Węglińska do mnie. Wyjaśniam cel swojej wizyty. Proszę o informacje dotyczące pracy biura.

Ob. Węglińska wyjaśnia uprzejmie.

— Podstawą naszej pracy jest obszerna, ciągle uzupełniana kartoteka statystów. Składa się ona z wielu albumów, podzielonych na poszczególne działy. W tym albumie np. znajdziemy zdjęcia i informacje dotyczące mężczyzn w wieku 45—60 lat. W tamtym albumie szukać będziemy młodzieży, w innym dzieci, kobiet. Jak pan widzi, są to ludzie o najróż-

Scena zbiorowa z „Ostatniego etapu" z udziałem tłumu statystów.

niejszych twarzach, wieku, charakterach. Z ludzi tych możemy w ciągu dnia czy dwóch dni zestawić niemal każde środowisko, tym bardziej, że będą oni musieli przejść jeszcze przez „ręce" charakteryzatora i kostiumera, którzy swoją pracą podkreślają jeszcze te zewnętrzne cechy charakterystyczne, które wymagane są do danego epizodu w filmie. Zresztą ludzie ci w filmie grają zwykle bezimienny tłum, uwaga widza koncentruje się na grze aktorów...

— Czy statyści długo muszą czekać, zanim zostaną wezwani na zdjęcia?

— To zależy. Pracujemy przecież w ścisłym powiązaniu z produkcją. Sceny masowe przy

Statyści z filmu „Opowieść o młodym Chopinie" w oczekiwaniu na zdjęcia.

filmie „Opowieść o młodym Chopinie" sprawiały nam nieraz sporo kłopotu, ale i teraz przy „Żołnierzu zwycięstwa" potrzeba ludzi. Staramy się przy tym, aby „twarze" nie powtarzały się, dlatego też dbać musimy o stałe rozszerzanie kartoteki statystów. (jk)

STALIN O FILMIE

„Film w rękach władzy radzieckiej jest wielką, nieocenioną siłą.

Film, który ma wyjątkowe możliwości duchowego oddziaływania na masy, pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać pracujących w duchu socjalizmu, organizować masy do walki o socjalizm, podnosić ich kulturę i polityczną siłę bojową.

Władza radziecka oczekuje od was nowych sukcesów — nowych filmów, sławiących, podobnie jak CZAPAJEW, wielkość historycznej walki o władzę robotników i chłopów Związku Radzieckiego, mobilizujących do podejmowania nowych zadań i ukazujących sukcesy i trudności socjalistycznego budownictwa.

Władza radziecka oczekuje od twórczych pracowników śmiałego odkrywania nowych możliwości tej „najważniejszej" (Lenin) i najbardziej masowej sztuki — filmu". — JÓZEF STALIN.

(Z pozdrowienia przesłanego pracownikom filmowym z okazji 15-lecia Kinematografii Radzieckiej.)

* * *

Od pierwszych chwil istnienia radzieckiej kinematografii, Józef Stalin dostrzegał w niej potężny środek wychowawczy, pomagający w ukształtowaniu człowieka nowej epoki i ukazujący mu perspektywy szczęśliwszego życia.

Wskazania Józefa Stalina i Jego nieustanna opieka nad sztuką filmową były i są najsilniejszym bodźcem w pracy twórców nowej socjalistycznej sztuki. Dzięki Niemu powstała i wspaniale rozwija się sztuka Ukrainy i Armenii, Gruzji i Białorusi, Kazachstanu, Estonii i wszystkich innych republik i okręgów. Józef Stalin inspiruje twórców, wskazuje im przewodnie idee, które pozwalają tworzyć dzieła wielkie, stanowiące świadectwo wielkości epoki, w której powstały.

Z Jego inicjatywy powstały dzieła ukazujące życie i działalność wielkiego Lenina; dzieła będące potężnym środkiem mobilizacji niezmierzonych sił narodu radzieckiego w okresie Wielkiej Wojny Narodowej i w dobie pokojowego budownictwa. Z Jego inicjatywy powstają dzieła, które dziś demaskują prawdziwe oblicze imperializmu i zagrzewają narody całego świata do walki o pełne wyzwolenie społeczne i narodowe.

LIST SPOD FILMOWEJ CHOINKI

Minęło już pół roku, jak nie widzieliśmy na ekranach polskiego filmu fabularnego. Nie znaczy to jednak, że nastąpił jakiś zastój w naszej kinematografii. Wprost przeciwnie — od dawna na plenerach w różnych częściach kraju (nawet na morzu), a obecnie w halach zdjęciowych w Łodzi, przy stołach montażowych, w salach synchronizacyjnych i laboratoriach pracują reżyserzy, aktorzy, montażyści, plastycy, oświetlacze nad nowymi filmami.

Żadna ze sztuk nie jest do tego stopnia wspólnym dziełem całego twórczego, fachowego i technicznego zespołu, co film. Zdolny aktor wzruszy swoją grą nawet bez pomocy kostiumów i dekoracji. Nic jednak nie powstrzyma widza kinowego od ziewania, jeśli dostrzeże, że frontony domów, na których tle grają aktorzy, są z papieru, bohaterka ma sztuczne włosy, a jej partner namalowaną szramę na twarzy. Przestanie wzruszać go każdy film w chwili kiedy pozna, że deszcz pada ze strużackiej sikawki.

Dobry film to przede wszystkim dobry temat. Ale nie pomoże dobry scenariusz, dobry reżyser, dobrzy aktorzy, jeśli nie będą na równym poziomie: operator, dekorator, laborant kopii, rekwizytor, charakteryzator a nawet tłum statystów. I dlatego dobry film powstaje z trudem.

Kinematografia polska zebrała już spory zasób doświadczeń i osiągnięć. Do skorzystania z lekcji błędów i wyciągnięcia trafnych wniosków na przyszłość przyczynił się walnie historyczny już Zjazd Filmowy w Wiśle. Ale to było dawno, w 1949 roku i sytuacja dojrzała, aby odbyła się nowa, tak bardzo potrzebna narada filmowa.

Mamy już za sobą ostatnie łany i jasne etapy. Dobry scenariusz przestaje być skarbem. Impas ten został przełamany. Piszą literaci, plon przyniosły również rozpisane konkursy. Każdy wie, że aby pisać dla filmu, nie trzeba należeć do żadnego wtajemniczenia. Możemy wymienić nazwisko niejednego aktora (i aktorki), który stanął przed aparatem filmowym, jak przed żelaznym wilkiem, a później przekonał się, że ekran rozszerzył skalę jego talentu. Pracownicy programowi nabierają ostrości w politycznej ocenie. Przestajemy bać się publicznej dyskusji nad scenariuszem przyszłego filmu. To, co się produkuje, nie bywa odstawiane na półki. Reżyserzy oddają role robotnikom z fabryk, a operatorzy nie boją się, że w wiejskiej chacie jest za mało światła, aby można tam było kręcić film.

Tylko wielu recenzentów popełnia jeszcze zdawkowe, konwencjonalne, pełne komunałów „okrągłe" recenzje, w których czytamy o „prześlicznych zdjęciach", „przemyślanej reżyserii" lub „świetnej grze aktorów". Wymoczony w takiej ciepłej wodzie czytelnik po zapoznaniu się z recenzją idzie do ciotki, która widziała już film i pyta: *„Ciociu, warto w końcu zobaczyć tę „Burmistrz Annę" czy nie?"* I zdanie cioci często przesądza sprawę.

Ale to wszystko dotyczy przeważnie filmów obcej produkcji. Jeśli wejdzie na ekrany polski film, to potok gliceryny najczęściej ustaje. I to jest oczywiście bardzo dobrze, ale nie zawsze. Nie wszyscy pamiętamy, że na przykład pierwsze pokazy *Ostatniego etapu*, zaraz po zrealizowaniu tego obrazu, spotkały się z niezbyt wielkim entuzjazmem u niektórych piszących o filmie. *„No tak" — mówiono z rezerwą — „to dobry film"*. Dopiero festiwal w Czechosłowacji odkrył dla niektórych *Ostatni etap* po raz pierwszy.

Jeśli już mowa o Wandzie Jakubowskiej, to, jak wiemy, przestaje ona być matką jednego filmu. Kończy właśnie teraz swój nowy, zakrojony na szeroką skalę film historyczny — *Żołnierz zwycięstwa*, w którym zobaczymy Lenina i Karola Świerczewskiego, batalistyczne sceny walk w Polsce i Hiszpanii.

Wszystko wskazuje na to, że nadchodzące zimowe miesiące zapoczątkują nowy okres w polskiej twórczości filmowej. W ciągu siedmiu lat weszło na ekrany jedenaście polskich filmów — w ciągu jednego 1952 roku będzie ich na ekranach co najmniej pięć! Jest to owoc pracy ostatnich dwunastu miesięcy.

Tak więc jesteśmy w przededniu premiery *Gromady*. Film ten będzie próbą sił młodych realizatorów filmowych i nowych metod pracy.

W najbliższym czasie reżyser Ford pokaże nam swój od dawna zapowiadany film o Chopinie. Słyszeliśmy opinie o scenariuszu *Opowieści o młodym Chopinie* i jeśli bardzo dobry scenariusz decyduje o filmie to... Ale nie bawmy się w proroctwa w przededniu prapremiery obrazu.

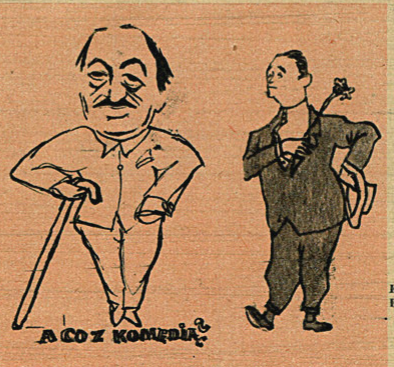
Również *Załoga* jest już gotowa do wejścia na ekran. Po burzliwej dyskusji toczonej wokół problemów tego filmu i opublikowaniu noweli filmowej, są tacy, co znają na pamięć scenariusz *Załogi*. Morze to piękny temat — może to będzie dobry film.

Pierwsze dni to jeszcze jeden film, który został ukończony i ukaże się niebawem w kinach. Pisaliśmy wiele o jego tematyce. Czekamy teraz na obejrzenie tej opowieści filmowej o robotniczej załodze Huty Ostrowieckiej w pierwszych dniach po wyzwoleniu.

Zbliżający się Nowy Rok to doskonała okazja do wspomnień. Otóż kiedy film polski znajdował się u progu 1951 roku, słyszeliśmy obietnice, że jeszcze w tym roku skierowanych zostanie do produkcji *pięć dalszych filmów fabularnych*. Przyrzeczenia te nie spełniły się. W każdym razie nic nam o tym nie wiadomo. A przecież — *„Nie wolno nam zadowalać się dotychczasowymi osiągnięciami. Jest naszym gorącym pragnieniem, aby powstały u nas dzieła godne naszej wielkiej epoki, godne naszego narodu. Nie szczędźmy więc krytyk, zachęcajmy do śmiałych poszukiwań twórczych w naszym przebogatym, pulsującym nowym życiu"* — powiedział Prezydent Bolesław Bierut na VI Plenum KC PZPR, określając postawę i obowiązki pracowników kultury i sztuki.

Stale chciałoby się oglądać dobre filmy. Często chciałoby się chodzić na polskie filmy. Dlatego też, im więcej będzie dobrych polskich filmów, tym głośniej będziemy dopominali się, aby były jeszcze lepsze i aby ich było jeszcze więcej.

BOHDAN WĘSIERSKI



KTO TO?
Patrz str. 7

Na podstawie rysunków Marczewskiego, Rudnickiego, Żebrowskiego opracował (bor.)

CZERWONY + NIEBIESKI + ŻÓŁTY = FILM BARWNY

Niedawno całą prasę francuską obiegła sensacyjna wiadomość o tym, że pewien optyk z Marsylii wynalazł specjalne okulary, przez które można oglądać amerykańskie filmy barwne w zwykłej, czarno - białej tonacji.

Wiadomość ta miała oczywiście charakter satyrycznej anegdoty, znakomicie jednak ujmowała wrażenia francuskich widzów kinowych, dręczonych od dawna przez zalew produkcji hollywoodzkiej w technikolorowym sosie.

Malownicza grupa kołchoźnic z doskonałego barwnego filmu „Kawaler Złotej Gwiazdy".

Można by zaryzykować twierdzenie, że stan techniczny kinematografii barwnej znajduje się obecnie na tym mniej więcej etapie, na którym znajdowały się filmy dźwiękowe w latach trzydziestych. Obok osiągnięć wyraźnie twórczych i zapowiadających dalszy wspaniały rozwój sztuki filmowej w oparciu o nowy element kompozycji, którym stała się słyszalność otaczającej nas rzeczywistości — spotykało się wówczas filmy z doczepionym hałaśliwym dźwiękiem, natrętnie wysuwającym się na pierwszy plan. Po okresie eksperymentów realizatorzy nauczyli się jednak posługiwać dźwiękiem w sposób twórczy, jako elementem wzbogacającym ideowo - artystyczne walory dzieła filmowego.

Przypomnienie walki o dźwięk jest o tyle pouczające, że sprawa koloru — wciąż jeszcze będącego w stadium przeróżnych eksperymentów — też jeszcze czeka na swe artystyczne, w pełni zadowalające rozwiązanie. Zdajemy sobie jednak sprawę, że barwa na ekranie zwycięża nieodwołalnie. Rzadko tylko zdarzają się jeszcze „puryści" podnoszący wielki alarm w obronie czystości faktury filmowej, którą rzekomo ma być ruch w tonacji czarno - białej. Trzeba przyznać, że wysuwają mocne argumenty, ale tylko wtedy, gdy dostarczają ich ordynarne elaboraty technikolorowe w rodzaju *Ali - Baby czy Upiora w operze*. Entuzjaści barwy mają jednak aż nadto wiele dowodów, potwierdzających stały, techniczny i artystyczny rozwój filmu barwnego.

Sądzę, że znane nam filmy barwne można podzielić na trzy kategorie:

a) — takie, w których barwa stanowi istotny, organiczny, kompozycyjny czynnik dzieła filmowego, włącza się w jego sens dramaturgiczny i podnosi walory emocjonalne;

b) — takie, w których barwa ma wartość składnika obojętnego — ani nie przeszkadza w oglądaniu filmu, ani też nie wzbogaca przeżyć widza;

c) — takie wreszcie, w których kolor jest irytującym dodatkiem, wątpliwą artystycznie „ozdobą" drażniącą przez swą zbędność.

Za kilka lat cała kinematografia światowa przejdzie na system barwnej produkcji. Filmy czarno - białe będą należały do takich pozycji, jakie w malarstwie zajmuje drzeworyt lub akwaforta. Twórcy filmowi zrozumieli jakie potencjalne możliwości tkwią w nowym elemencie, a chemicy, pracujący w przemyśle fototechnicznym, dostarczają realizatorom coraz to lepszego surowca.

Powzięta przed rokiem decyzja *Mosfilmu* przejścia na produkcję filmów wyłącznie barwnych jest słuszna i dalekowzroczna. Inne wytwórnie radzieckie również produkują w coraz większym procencie filmy kolorowe, zarówno fabularne, jak i dokumentalne. Nie zrażając się przejściowymi niepowodzeniami, nie cofając się przed śmiałymi eksperymentami technologicznymi, radzieccy realizatorzy podnoszą filmy barwne na coraz wyższy poziom artystyczny.

Oglądane ostatnio na polskich ekranach filmy festiwalowe są wspaniałym przykładem przezwyciężania trudności i umacniania się filmu radzieckiego w pierwszej z wyżej wymienionych kategorii. W *Donieckich górnikach* reż. L. Łukowa i w *Kawalerze Złotej Gwiazdy* reż. J. Rajzmana — barwa nie jest już tylko ozdobnikiem. Barwa w tych filmach wiąże się nierozerwalnie z treścią i formą kompozycyjną dzieła. Trudno nam wyobrazić sobie taką np. scenę, jak śniadanie w plenerze (urządzone na cześć powracającego z wojny bohatera filmu *Kawaler Złotej Gwiazdy*) pozbawione ruchliwych, złocistych plam świetlnych, przebijających się przez gęste soczysto - zielone listowie drzew w sadzie. Trudno również byłoby świadomie zrezygnować z groźnego efektu nawisających nad łanami zboża szaro - ołowianych chmur (w scenie przed deszczem w *Kawalerze Złotej Gwiazdy*). Żółto - brunatne zboże, ustawione w kopy, powoli pokrywa się fioletowym cieniem. Wiatr poruszający zbożem i targający gałęziami drzew powoduje ciągłe zmiany kolorystyczne.

Film „Donieccy górnicy" odznacza się bardzo starannie opracowanymi zdjęciami.

Wzorowo komponowane plenery w filmie Rajzmana tak są nieraz piękne, że miałoby się ochotę zatrzymać bieg taśmy, by popatrzeć nieco dłużej na obraz. Gdyby jednak życzenia te miały się spełnić — prysnąłby niestety cały urok, ponieważ istotna wartość tych barwnych kompozycji polega na tym, że są to *kompozycje w ruchu*, a natężenie świateł zmienia się z sekundy na sekundę.

Ruch i zmiana intensywności światła przyczyniają się również do wzmocnienia wrażenia, jakie wywierają sceny ze starej kopalni w *Donieckich górnikach*. Utrzymane w ciemno - brunatnym kolorycie przypominają niektóre obrazy Gierymskiego.

Malarze, współpracujący z realizatorami *Donieckich górników*, *Kawalera Złotej Gwiazdy* i wielu innych filmów ostatniej produkcji, wnieśli olbrzymi wkład twórczy w budowę dekoracji, projektowanie strojów, wybór właściwych fragmentów pejzażowych.

Wyniki tej pracy dały tak interesujące fragmenty jak nocny widok elektrowni i huśtawka w ruchu na tle nieba z białymi chmurkami (w *Donieckich górnikach*) — woły, ciągnące wóz nad zboczem rzeki, staczanie pni drzewnych w pieniącą się wodę, elektryczne traktory w polu i rozległy widok z poleważkami mechanicznymi w *Kawalerze Złotej Gwiazdy*.

Realizatorzy radzieccy opanowują coraz bardziej barwę, ten nowy, tak trudny czynnik w kompozycji filmowej, wymagający dużej kultury plastycznej, dyskretnego umiaru w stosowaniu i gruntownej wiedzy technicznej.

Pewną przeszkodą w osiągnięciu całkowicie zadowalających rezultatów jest jeszcze niedoskonałość materiału zdjęciowego. Filmowiec ma do dyspozycji zasadniczo trzy barwy: niebieską (w odcieniu kobaltu), czerwoną (w odcieniu karminu) i żółtą. Przy ich pomocy daje się uzyskać takie kombinacje, które dość wiernie oddają koloryt filmowanych obiektów — nie dają natomiast (i przy pomocy trzech tylko barw *dać nie mogą*) pełnego wrażenia, jakie otrzymujemy patrząc np. na rzeczywisty krajobraz w świetle zachodzącego słońca.

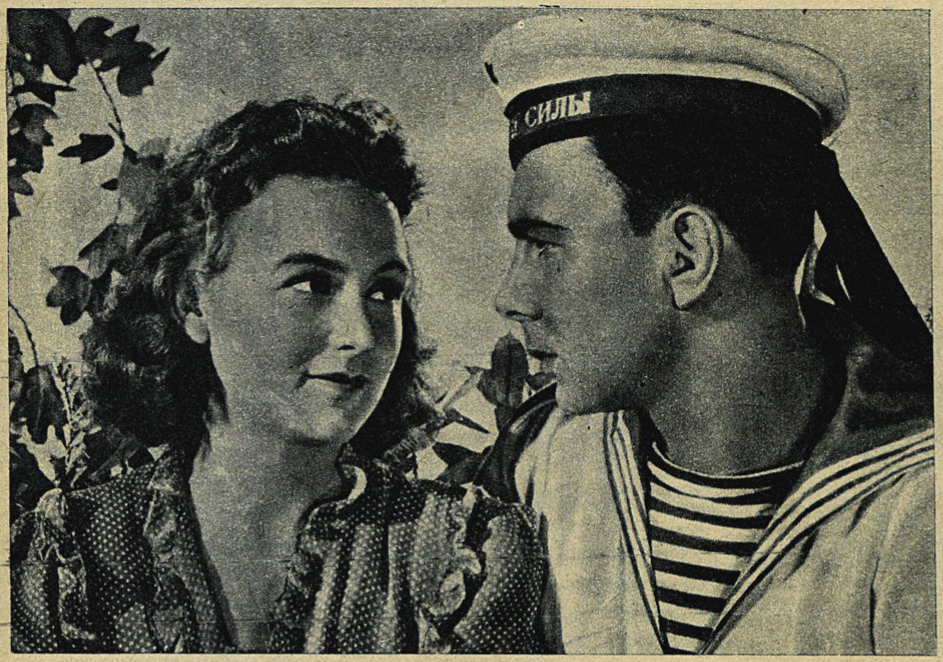
Gdy chemicy przezwyciężą trudności i uda im się uzyskać dodatkowo cynober z grupy kolorów czerwonych, błękit pruski z kolorów niebieskich oraz czysty brąz — sztuka barwnych filmów, jak każda sztuka opierająca swoją formę na technicznej podstawie materiałowej, zostanie podniesiona na jeszcze wyższy poziom.

TADEUSZ KOWALSKI

Nasze RECENZJE

W dni pokoju

DRAMATYCZNA PRZYGODA ZAŁOGI ŁODZI PODWODNEJ



Lidia Dranowska i Sergiusz Gurzo — para młodocianych bohaterów filmu.

W dni pokoju czujność i siła są wobec wrogiego otoczenia najlepszą rękojmią bezpieczeństwa.

Z tej przesłanki narodził się radziecki film *W dni pokoju*. Według scenariusza I. Pruta zrealizował go reżyser Władymir Braun, który specjalizuje się w filmach o tematyce morskiej.

Temat filmu ujęty w formę dramatu sensacyjnego jest dość wąski. Lecz wokół tego tematu grupują się zagadnienia z rzędu najważniejszych. W normalny tok pokojowej służby marynarzy radzieckiej łodzi podwodnej — wplata się alarm bojowy. Łódź podwodna PK-8 w powrotnej drodze z ćwiczeń do bazy trafia na minę i uszkodzona opada na dno. Miny postawiła wroga łódź podwodna, której załoga złożona z byłych hitlerowców, wykonując dywersyjną akcję z rozkazu obcego mocarstwa, skierowała okręt na radzieckie wody terytorialne Morza Czarnego. Dramatyczna walka załogi PK-8 o własne życie i o uratowanie łodzi stanowi główny epizod fabuły filmu.

Twórcom filmu idzie jednak nie tylko o wprowadzenie na ekran sensacyjnego epizodu z życia marynarzy, lecz o ukazanie moralnej wartości żołnierzy radzieckich. Akcja filmu zbudowana jest tak, by wszystkie istotne cechy jego bohaterów wystąpiły w momencie kulminacyjnym, w owym epizodzie wewnątrz zatopionej łodzi podwodnej.

Gdy poznajemy bohaterów filmu wydają się nam oni zwykłymi ludźmi, ani mniej ani więcej dzielnymi od tysięcy innych.

O dowódcy łodzi podwodnej i o jego zastępcy wiemy na początku filmu niewiele. Zastępca dowódcy kocha się w przystojnej lekarce Lenie. Widzimy ich w lirycznej scenie, na spacerze brzegiem morza przy księżycu, gdy oficer nalega na ukochaną, by wyjawiła mu swe uczucie. Scena ta jest nawet zbyt liryczna, jej zewnętrzna oprawa nieco banalna. Ale wszak i w życiu bywa tak, że sytuacje piękne i szczerze przeżywane przez dwoje zakochanych, innym patrzącym wydają się banalne, nawet ckliwe.

Marynarz Panyczuk—to chłopak o nieco wybujałym romantyzmie, który, nie kontrolowany rozsądkiem i poczuciem rzeczywistości, nie jest siłą twórczą, lecz staje się źródłem konfliktu. Panyczuk kocha morze, pieśni i — narzeczoną Szurę. Wydaje mu się, że wszystko, co wymaga dyscypliny w zwykłych codziennych sprawach, jest nudne i zbędne. Pojęcie bohaterstwa łączy się u Panyczuka z pojęciem brawury i niezwykłego wyczynu. Charakter Panyczuka pokazany w drobnych scenach jest młodzieńczo rozchwiany, nierówny.

Poznajemy także bosmana Grigorenkę — surowego przełożonego na okręcie, a w domu czułego ojca malutkiej córeczki.

Wszyscy ci ludzie pracują i bawią się, podobnie jak miliony ich współobywateli. Ale istotą ich pracy jest nieustanna czujność i gotowość do obrony spokoju pracy i rozrywki milionów innych.

Wykonując swą służbę, łódź podwodna PK-8 pada ofiarą dywersji i osiada na dnie. Rozpoczyna się trwająca długie godziny walka o życie garstki ludzi. W czasie tych długich godzin, które film skraca do pełnych napięcia, bogatych w treść kilkunastu minut, ujawnia się wspaniałe bohaterstwo radzieckich ludzi morza, bohaterstwo, nad którym kiedyś marynarze PK-8 dyskutowali w czasie pogadanki szkoleniowej, odkrywając rozliczne jego składniki.

W obliczu grożącej śmierci bohaterstwo załogi PK-8 nie jest ani zrywem ani odruchem — jest aktem świadomości, wynikiem współdziałania wielu czynników. Umiejętność zastosowania nabytej wiedzy wojskowej, odwaga osobista, sprawność fizyczna, koleżeństwo, a przede wszystkim dyscyplina moralna i siła charakteru decydują o zachowaniu się załogi w chwili zagrożenia. Bohaterstwo jej jest czynem kolektywu, kierowanego myślą dowódcy, choć na ten czyn składają się pojedyńcze akty osobistej dzielności i hartu marynarzy.

Każdy z nich ma swoje osobiste plany życiowe, marzenia, które w chwili próby wydają się nagle tak błahe, tak nieważne. Młody Griniewski wybierał się po ukończeniu służby wojskowej na uniwersytet, inny — do akademii wojskowej. Rozmawiają o tym, gdy brak tlenu zmusza płuca do wytężonej pracy, gdy nie wiadomo, czy wysiłki towarzyszy naprawiających uszkodzenia powiodą się. Jednak w słowach młodych ludzi, ich postawie nie ma przygnębienia, nie ma rezygnacji. Ich żywiołem jest walka.

Na poszukiwanie zatopionej łodzi wyruszają okręty ratownicze. Setki ludzi, dziesiątki okrętów, najbardziej nowoczesna technika użyte zostają do ratowania załogi PK-8. Nikt nie waha się przed podjęciem wszelkich wysiłków, by ocalić ginących na dnie morza. Wszak człowiek — to skarb bezcenny.

Śledząc świetne sceny akcji ratowniczej w tym filmie, musimy myśleć o haniebnej decyzji kapitalistycznego rządu włoskiego, który nie tak dawno temu, gdy jedna z łodzi podwodnych zatonęła w czasie ćwiczeń, zaniechał ratowania załogi, ponieważ koszt akcji ratowniczej przewyższyłby koszt zbudowania nowej łodzi... Tani jest człowiek w buchalterii kapitalizmu.

Twórcy filmu *W dni pokoju*, wydobywając całą sensacyjność fabuły, uwypuklając dramatyczność wydarzeń, ani przez chwilę nie zapomnieli o człowieku, który jest motorem wszystkich wydarzeń. Pokazali na drobnym przykładzie jednej załogi łodzi podwodnej, jak troskliwie i starannie kształtowany jest charakter jednostki w warunkach socjalizmu, dali wyraz moralnej siły i godności człowieka wychowanego w społeczeństwie nowego typu.

Scena, w której Panyczuk rezygnuje z ocalenia siebie, dobrowolnie ustępuje miejsca bosmanowi Grigorence przez wzgląd na jego rodzinę — nie ma w sobie nic z literackiego patosu. Przemawia z niej szczerość i prostota, przemawia prawda nowego człowieka.

Konstrukcja filmu jest zwarta i jasna. Epizody wiążą się w ciąg fabularny płynnie, a umiejętny montaż szereguje sceny tak, że linia dramatycznego napięcia wznosi się stopniowo, a po rozwiązaniu głównego konfliktu fabularnego nie opada. Pozostaje bowiem żywe odczucie konfliktu ideologicznego, znajdującego odbicie w sprzecznościach polityki pokoju i polityki agresji, której drobnym przejawem była wroga dywersja w czasie manewrów floty radzieckiej i — jako jej skutek — sensacyjna „przygoda" załogi PK-8.

Fabułę filmu, niby nawias, obejmują pełne słońca, kwiatów i śmiechu rozbawionych dzieci obrazy spokojnego życia radzieckich ludzi. Dwukrotnie, wraz z bohaterami filmu, odwiedzamy wypełniony niedzielną publicznością park portowego miasta. Między pierwszymi a drugimi odwiedzinami zdarzy się wiele. A gdy na morzu, wzdętym wybuchami bomb głębinowych, zapanuje znów cisza, gdy okręty powrócą do bazy — bosman Grigorenko dokończy córeczce przerwaną bajkę, zastępca dowódcy usłyszy od Leny słowa, których tak bardzo pragnie, a Szura z radością pobiegnie na spotkanie z Panyczukiem, dumna z pochwały, którą wypowie o jej narzeczonym surowy bosman: — To dzielny człowiek...

Życie milionów ludzi toczy się spokojnie i bez zakłóceń właśnie dlatego, że w dni pokoju czuwa potężna Armia Radziecka.

Techniczna strona filmu stoi na wysokim poziomie. Na szczególną uwagę zasługuje praca operatora D. Demuckiego, który dał piękne, wymagające nie tylko wyczucia artystycznego, lecz i świetnego rzemiosła zdjęcia barwne, zwłaszcza pod wodą. Film rozgrywa się głównie w plenerach, a świetne barwy podnoszą urok morskich krajobrazów. Słabiej wypadły zdjęcia wnętrz, w których wyczuwa się atelierowe dekoracje.

Chociaż film nie przynosi wielkich kreacji aktorskich, wśród wykonawców wyróżniają się szczerością i prostotą — S. Gurzo (Panyczuk), L. Dranowska (Szura) i A. Greczanyj (Grigorenko).

STANISŁAW GRZELECKI

KTO TO?
Patrz str. 8

Skandal w Clochemerle

WIELE HAŁASU O... SZALET

Grupa mieszkańców Clochemerle i jedna z krwawych ofiar SKANDALU

O okolicy Beaujolais czytamy w leksykonie „Petit Larousse Illustré": *Starodawna ziemia francuska na północ od Lyonu urozmaicona górami Beaujolais, stolica Villefranche nad Rodanem. Dobrewina.* Miejscowość Clochemerle leży zgodnie z wolą Gabriela Chevallier, autora książki pt. „Clochemerle" — w samym sercu Beaujolais, wcielając rzekomo wszystkie wady i zalety tej okolicy, przy czym wady skupiają się przeważnie w ludziach, zalety w winie...

Czytając książkę czy też oglądając film reż. P. Chenala *Skandal w Clochemerle* mamy stale wrażenie, że ludzie z Clochemerle są „pod dobrą datą". Zwyczaj picia lekkich zresztą win przy śniadaniu spożywanym w południe i obiedzie jedzonym wieczorem jest w krajach południowych szeroko rozpowszechniony, ale mieszkańcy Clochemerle po swoim tak bardzo chwalonym winie zachowują się mniej więcej tak, jak po kilku kieliszkach czystej.

Książka Gabriela Chevallier narobiła kiedyś nieco hałasu. Rozmaici ludzie występowali przeciwko jej rzekomej niemoralności, oburzano się na „fałszywy obraz" francuskiego miasteczka, ale dość szybko sprawa poszła w niepamięć i może niewielu tylko znawców literatury pamiętałoby o „Clochemerle", gdyby nie pomysł Pierre Chenala, który postanowił na tle dość szczególnej intrygi tej powieści osnuć swój bardzo zręczny i cięty pamflet filmowy.

Główną zaletą powieści Chevalliera jest pasja, z jaką autor odsłania i komentuje najrozmaitsze przywary drobnomieszczańskiego środowiska. W osobie burmistrza, pana Piechut, wyśmiał autor prowincjonalnych „wielkich ludzi", którzy muszą we wszystkim trzymać się wzorów stolicy, choćby te wzory nie były w najmniejszej mierze dostosowane do skali miasteczka. Nauczyciel Tafardel ze swoją próżnością, głupotą i uległością wobec pochlebstw jest inną niemniej doskonałą postacią całej galerii soczystych typów, wśród których poznajemy także „wielką protektorkę Kościoła" baronową de Courtebiche, zawiedzioną w swych nadziejach, złośliwą dewotkę pannę Putet, proboszcza Ponosse i inne miejscowe wielkości: aptekarza, szynkarza, właściciela sklepu „Galleries Beaujolaises" itd. Małe to mrowisko żyje w latach dwudziestych naszego wieku w izolacji nie tylko od spraw europejskich, ale nawet od spraw własnej metropolii. Gabriel Chevallier doskonale rozgryzł w swej powieści środowisko drobnomieszczańskie, wydobył na jaw, zagęścił i ośmieszył wszystkie jego najbardziej typowe cechy, które powtarzają się w krajach kapitalistycznych na każdej szerokości geograficznej. Pamiętamy przecież ile takich Grajdołków było w Polsce!

Wadą powieści Chevalliera jest jej zbytnie gawędziarstwo i rozwlekłość. Niektóre stronice są wręcz nudne: powraca się kilkakrotnie do sytuacji dostatecznie już wyjaśnionych a „zasadnicza" dla akcji sprawa budowy trzech miejskich szaletów zaczyna w końcu nużyć czytelnika.

Pierre Chenal przenosząc powieść Chevalliera na ekran musiał walczyć ze znacznymi trudnościami. Wybrnął z nich w ten sposób, że akcją filmu objął właściwie tylko pierwszą część powieści, wspominając w zakończeniu filmu o dalszym rozwoju wypadków. Postępując tak uchronił się od niebezpieczeństw skrótów i schematyzacji postaci. Usuwając bardzo wiele scen drastycznych i nie nadających się do przedstawienia na ekranie, Chenal niewątpliwie przysłużył się temu dziełu ciętej i wnikliwej satyry. Poza tym bardzo zręcznie wyeliminował niemal wszystkie sceny rozgrywające się poza obrębem Clochemerle (z wyjątkiem kilku, doskonałych zresztą, scen u ministra). Chenal skondensował akcję, ograniczył ją do spraw samego miasteczka i stworzył utwór dramaturgicznie jednolity.

Skandal w Clochemerle wywołał w niektórych dzielnicach Francji skandale i protesty (jednak nie w Beaujolais — co jest bardzo charakterystyczne). Niektórzy burmistrzowie i niektóre dewotki, dostrzegając w krzywych zwierciadłach samych siebie, prowadzili kampanię przeciw temu filmowi krzycząc głośno, że zostały obrażone uczucia religijne społeczeństwa. Słusznie odpowiedział na tę kampanię *„L'Ecran Français"*, że z postaci występujących w *Clochemerle* właściwie jedyną sympatyczną jest poczciwy i bezradny proboszcz, ksiądz Ponosse (przedstawiony zresztą w powieści o wiele ostrzej).

Niewątpliwą zasługą Chenala-scenarzysty są liczne akcenty społeczno - polityczne, których powieść jest w znacznej mierze pozbawiona.

Świetnie wykpiono rzekomych lewicowców i postępowców francuskich, których spadkobiercy w postaci „socjalistów" Schumana i M. R. P. do dzisiaj krzyczą o postępie, nie różniąc się właściwie w swych poglądach od „postępowej" partii z Clochemerle. W kilku lekko zarysowanych scenach (wizyta baronowej u biskupa i telefon biskupa do „lewicowego" ministra) scenarzysta bardziej niż autor, głębiej i dowcipniej od Chevalliera, podkreślił zakłamanie „demokratycznych" polityków i zależność wszystkich spraw od interesów niewielkiej grupki możnych, rządzących nad głowami mas dla własnych jedynie korzyści.

Dzisiaj z pewnym niedowierzaniem patrzymy na pałac baronowej Courtebiche, na jej idiotę-zięcia, hrabiego de Saint Choul, i ich wpływy na miasteczko dumne ze „swego" pałacu! A przecież jeszcze nie tak dawno było podobnie i u nas.

Scenarzysta, przeciwstawiając poczciwego proboszcza Ponosse (który chce łagodzić konflikty i odczuwa wyraźny wstręt do dewotek) — sprytnemu i przebiegłemu biskupowi, ukazuje rozbieżność między interesami parafii i niższego duchowieństwa a magnatami władzy i polityki, jakimi są biskupi — książęta kościoła.

Mimo że intryga w tym filmie jest cienka, jego twórcy potrafili wokół tak błahej sprawy, jak „inauguracja" szaletu miejskiego, zebrać mnóstwo nici odsłaniających nie tylko naturę ludzką ale i podszewkę „małej" i „wielkiej" polityki.

Obok wszystkich tych zalet film jest obficie nasycony humorem. Czy jest to humor najlepszego i to francuskiego gatunku? Raczej nie. Temat i jego potraktowanie niewątpliwie nasuwają pewne zastrzeżenia, ale przyznać trzeba, że scenarzysta i reżyser w jednej osobie odważnie zdemaskowali mieszczańską obłudę, wskazując, że najgorsi bywają ci, którzy najwięcej krzyczą o własnej cnocie.

Galeria typów z Clochemerle została znakomicie odtworzona przez aktorów, z których większości nie znamy. Poznajemy tylko częstego bohatera filmów reż. Christian Jaque'a — J. Brocharda w kapitalnej roli burmistrza, oraz Felixa Oudarta jako proboszcza Ponosse. Wszyscy oni są jakby żywcem przeniesieni z kart powieści i nie ma wątpliwości, że reżyser był tu w całkowitej zgodzie z autorem.

Słowo jeszcze o języku. Każdy język ma swe bogactwo odcieni, swój wdzięk, polot i rytm. Trzeba przyznać, że nie ma tak subtelnego i tak wdzięcznego dla dwuznacznych dowcipów języka — jak francuski. Jest to język, w którym nie mówiąc nic— można powiedzieć wszystko. Niestety, wszystkie te subtelności giną w przekładzie i mimo doskonałości tłumaczenia dialog w napisach jest nieco trywialny i nie tak dowcipny, jak w oryginale. Ale na to już nie ma rady.

Skandal w Clochemerle nie jest dziełem najwyższej klasy, ale jest filmem bardzo specyficznym, odsłaniającym głupotę i zgnilizne świata, który z każdym dniem coraz bardziej przechodzi i przejść musi do przeszłości

LEON BUKOWIECKI

KTO TO?
Patrz str. 11

NASZ OBIEKTYW

Analiza czy deklaracje?

Rozpoczynając swą recenzję z „Daleko od Moskwy" wszczyna Wanda Wertenstein („N. Kultura" nr 47) dość dziwny atak przeciw analitycznym funkcjom krytyki:

Problem adaptacji filmowej dzieła literackiego jest aż nazbyt (?) często podejmowany przez krytykę filmową. Próbowano nawet tworzyć zasady, według których osądzano, jaki utwór literacki najlepiej nadaje się do adaptacji; czy lepsze są przeróbki powieści, czy sztuk teatralnych. Autorzy tych rozważań zapomnieli, że podstawą dobrego filmu jest dobry scenariusz, a stosunkowo małe znaczenie ma to, czy impuls do napisania scenariusza zrodził się z tzw. pomysłu filmowego czy z lektury powieści, sztuki teatralnej, noweli lub reportażu literackiego.

De me fabula narratur — powiedziałem sobie, przeczytawszy powyższe. Swego czasu analizowałem na łamach „Nowej Kultury" zagadnienie filmowej adaptacji powieści i sztuki teatralnej. Doszedłem tam do wniosku, że choć istnieją doskonałe adaptacje sztuk i bardzo złe adaptacje powieści, to jednak zasadniczo powieść lepiej poddaje się przeróbce filmowej niż sztuka, skrępowana w samym swym założeniu licznymi antyfilmowymi konwencjami.

Autorka recenzji jednym lekceważącym zdaniem odmawia słuszności tej tezie i jej obszernej motywacji, a na jej miejsce stawia inną, rewelacyjnie słuszną: nieważne, jaka adaptacja, byle dobra!

Świetna to teza i wcale prosta. Wydaje mi się jednak, że co nieco racji pozostawić trzeba i Andrzejowi Wasilewskiemu, który w tym samym numerze „Nowej Kultury", na sąsiedniej stronie, pisze o naszej krytyce artystycznej:

Podobnie ma się sprawa z błędem deklaratywności w krytyce. Popełnia go ten, kto nie wychodzi poza zdawkowe ogólniki, pisząc o konieczności czerpania z dorobku literatury narodowej; i ten, kto poprzestaje na samych wezwaniach do uczenia się na wzorach literatury radzieckiej... Słowem — deklaratywizm w krytyce to wszelkie niepoparte przykładami, łatwe mędrkowanie, to zadowolone z siebie poprzestawanie na ogólnikach...

J. Płażewski

Musi przyjechać policja z Marsa...

Kim jest ten biały gentleman z prawej? To bohater filmu made in USA „Dzień, w którym ziemia się zatrzymała" (The Day the Earth Stood Sill), przedstawiciel policji międzyplanetarnej, który — wraz z paroma kolegami — przyjechał robić porządki na Ziemi, zagrożonej konfliktem atomowym.

Amerykańskim scenarzystom nie wydaje się widocznie, by zagadnienie zakazu broni atomowej mogło być rozwiązane przez samych Ziemian.

Proponujemy, by film z białymi gentlemanami wyświetlić w Palais Chaillot przed uczestnikami sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ.

KRÓLEWSKI PASTUSZEK

Amerykański tygodnik LIFE opisał w słowach pełnych entuzjazmu oraz zilustrował efektownymi zdjęciami życie na duńskim dworze królewskim.

— *Dzieci rodziny panującej są wychowywane surowo, w duchu prawdziwie demokratycznym* — pisze LIFE. — *Najlepszym tego dowodem jest fakt, iż księżniczka Margrethe postanowiła grać rolę pastuszka w jednej z bajek Andersena. Przedstawienie to zostało sfilmowane oraz nadane w programie telewizyjnym.*

Po przeczytaniu artykułu, mr. James R. Brown ze stanu N. Y. (jeden z wielu milionów amerykańskich Brownów) napisał do LIFE'u list, w którym dowodził, iż wybranie przez uroczą Margrethe roli pastuszka nie świadczy wcale o jej demokratycznych poglądach, bowiem powszechnie wiadomo, iż ów pastuszek był w rzeczywistości przebranym księciem...

◆

Odpowiedź upartego LIFE'u:

— Tak — lecz *bardzo ubogim* księciem. *(tkw)*

ZNASZLI TEN FILM?

Do tej pory wstrząśnięci jesteśmy sensacyjnym doniesieniem „Życia Radomskiego" (nr. 307), które podało co następuje:

W poniedziałek 26 bm. na ekran kina „Hel" w Radomiu wchodzi doskonały (!) film pt. „Albeniz". Jest to film muzyczny z życia wielkiego postępowego kompozytora argentyńskiego Enrico Albeniza. Utwory znakomitego muzyka gra znany pianista Artur Rubinstein. Film wyświetlany będzie jeden dzień w godz. 15.30, 17.30, 19.30. W razie dużej frekwencji kierownictwo kina zorganizuje dodatkowy seans o godz. 21.30. Bilety tylko po cenach normalnych! (si)

Chylimy czoła przed geniuszem Albeniza i pięknem jego muzyki, jak również kunsztem odtwórczym Rubinsteina. Ale film „Albeniz" nie jest koncertem i muzyka bynajmniej nie zajmuje w nim głównego miejsca.

Podtrzymujemy w całej rozciągłości to, co pisaliśmy o filmie „Albeniz", jednym z najgorszych filmów ub. roku, w n-rze 23 „Filmu":

Realizatorzy... nie poświęcili źródłom twórczości Albeniza ani krzty uwagi... Miłostki, hulanki, awanturniczość... Realizacja filmu razi tandetnością.

Toteż nie bardzo możemy zrozumieć entuzjazm „Życia", a takim nakładem energii reklamującego (wcale nie w działę ogłoszeń) ten rzekomo „doskonały" film. A może kol. (si), autor wzmianki, nie zna filmu, o którym pisze? (zg).

Gentleman - włamywacz

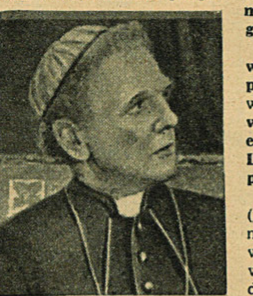
W celi Sing-Sing od 1948 roku odsiaduje karę 20-letniego więzienia niejaki Gerard Dennis. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie fakt, że na losach tego „bohatera" osnuli producenci amerykańscy treść nowego filmu, jeszcze jednego na temat: „gentleman-włamywacz".

Gerard Dennis postanowił po wojnie szybko się wzbogacić. Za teren swej działalności obrał sobie Hollywood, a zorientowawszy się szybko, że uczciwa praca się nie „kalkuluje" pozostawił ten trud innym, sam zaś poprzestał na okradaniu bogatych gwiazd filmowych. Wyczyny jego były nader śmiałe, a łupy bardzo obfite, co w swoim czasie było tematem „pasjonujących" artykułów w prasie amerykańskiej. Odznaczał się przy tym wyrafinowanym okrucieństwem. Pewnego dnia został schwytany przez policję i skazany na 20 lat więzienia.

Jaki pan, taki kram — jaka kinematografia, tacy bohaterowie... (jz)

Żona producenta i kardynał

Z namaszczoną pompą przystąpił przed rokiem Hollywood do realizacji „gigantycznego superfilmu", poświęconego procesowi kard. Mindszenty'ego. Scenariusza dostarczył usłużnie niejaki Emmet Lavery, niesłusznie podejrzewany w swoim czasie przez FBI o „działalność komunistyczną". Na odtwórcę roli kardynała wybrano popularnego bohatera filmów cowboyskich, Charlesa Bickforda, który zamiast kapelusza z szerokim rondem, włożyć musiał purpurową piuskę. Cóż robić, albo się ma zobowiązania wobec Departamentu Stanu, albo nie...



No i z gigantycznej chmury spadł całkiem mizerny deszczyk. Przede wszystkim okazało się, że film Zdrada w Budapeszcie **(wyjątkowo całkiem słuszny tytuł) ma za temat perypetie miłosne pani Bonity Granville, żony producenta filmu, grającej rolę budapeszteńskiej „patriotki", „podtrzymywanej na duchu" przez rzutkiego reportera amerykańskiego. Skazany kardynał figuruje tylko na marginesie filmu, właściwie nie bardzo wiadomo po co. Producent liczył najwidoczniej na to, że jeśli ktoś niezbyt przejmie się naiwnostkami „politycznymi", to zawsze pozostanie jeszcze melodramacik z przytyjną pin-up girl.**

Może się jednak mylimy w ocenie? Ponieważ europejska premiera Zdrady w Budapeszcie **odbyła się w Belgii, sięgamy przeto za egzemplarz klerykalnej „La Libre Belgique", by tam przeczytać:**

Chciałoby się doprawdy (jak się to robi w podobnych wypadkach) skwitować w paru obojętnych wierszach ten mały film drugiej kategorii... Powiedzmy od razu, że twórcy filmu, realizując dziecinny scenariusz i posługując się naiwnymi środkami, ponieśli więcej niż kompletną klęskę.

Trudno nam kwestionować tak kompetentną opinię... (zg)

NIE KONKURENCJA LECZ WSPÓŁDZIAŁANIE

„Gazeta Poznańska" podjęła ciekawą dyskusję na temat warunków, utrudniających pracę Teatrom Objazdowym. W dyskusji tej zabrał głos m. in. W. Dobrzański, kierownik Teatru Objazdowego przy Państw. Teatrze Polskim w Poznaniu, poruszając sprawę racjonalnego współżycia teatru z kinem w małych miastach.

Małe nieraz miasteczka — pisze on — mają ambicję posiadania własnego teatru, własnej sali, bez konieczności uciekania się do sal kinowych, w których znikoma ilość dni jest wolną od seansów. Niestety, wypadki takie są rzadkie, a przecież nasze województwo posiada około 100 miast i miasteczek. Zazwyczaj dzieje się tak: rozpoczyna się budowę sali teatralnej. Pod koniec budowy brakuje funduszów na jej wykończenie i budynek oddaje się „Filmowi Polskiemu", który wykańcza salę i bierze budynek dla siebie. Rezultatem tego jest, że teatry objazdowe nie mają gdzie grać w soboty i niedziele, ponieważ w tych dniach grany jest film, a za odstąpienie sali trzeba wykupić cały seans, na co teatr pozwolić sobie nie może... Spotkałem się z wypadkiem, że w sali kinowej, w której od biedy można było grać, przerobiono scenę pod ekran tak, że obecnie w ogóle nie ma mowy o jakimkolwiek występie.

Wydaje się, że ten słuszny głos powinien doprowadzić do podziału małych miast na dwie kategorie: większych, o dużej frekwencji kinowej, w których w zasadzie powinny być budowane osobne sale teatralne (równocześnie świetlicowe, posiedzeniowe itp.) oraz mniejszych, gdzie sala kinowa stawałaby się w razie potrzeby teatralną. Co, naturalnie, trzeba by uwzględnić od razu przy projektowaniu nowych budynków.

W gospodarce planowej długofalowy plan w tej dziedzinie jest zupełnie realny i posiada duże znaczenie dla całej polityki kulturalnej. (płaż.).

Reżyser do charakteryzatora:
Coś pan! To tak wygląda zegarmistrz!:
(rys. HIK)

PODDANY

czyli

żywot pruskiego mieszczanina

Napisał Piotr Borowy

Tak wyglądał cesarz Wilhelm II. Nosił ogromnego orła na kasku i podkręcone wąsiki (zdjęcie autentyczne).

Jeden z cesarzy niemieckich, widząc musztrę swoich żołnierzy, miał powiedzieć: „Po to noszą guziki z cesarskim orłem na piersi, by wiedzieli co mają wypiąć. Moi poddani mają ołów w nogach, widać za dużo siedzą i myślą. Inaczej powinno wyglądać niemieckie wychowanie!".

Jak wyglądało, wiemy o tym z własnej i obcej literatury, oraz z doświadczeń dwóch okupacji. Film pt. PODDANY, którego scenariusz powstał według powieści Henryka Manna, jest śmiałą i doskonałą satyrą na to wychowanie, na wielkie i małe mieszczaństwo niemieckie żyjące na przełomie XIX i XX wieku. Diederich Hessling — bowiem on jest poddanym cesarza i bohaterem filmu — urodził się w 1885 r., gdy na znaczkach pocztowych wkrótce zaczęto rysować władczą, piersistą Germanię, a Wilhelm II nosił ogromnego orła na kasku i podkręcone wąsiki.

Hesslingowie przeżyli niemieckich cesarzy. Kult dla ich osoby i wąsików — przenieśli na kanclerzy i führera. Ale ich synowie, zamiast korporanckich wstęg, nosili swastyki i szpicruty zakończone ołowiem. Byli SS-manami. Tym patrzyliśmy w oczy. Poznajmy ich ojców.

„PRUSKIE WYCHOWANIE"

Diederich Hessling, okaz tępogłowego i brutalnego bursza, był kiedyś bojaźliwym, zastraszonym dzieckiem. Nad łóżkiem małego Diedericha wisiała rzemienna dyscyplina. Ojciec bił go często, a bijąc zakazywał płakać. Diederich połykał łzy. Płakał dopiero wtedy, gdy był studentem — w poczuciu własnej bezsilności. Stary Hessling, chciwy i bezwzględny dorobkiewicz, miał małą fabrykę papieru w Netzigu i dwie córki, którymi skrycie pogardzał. Gdy mu urodził się syn, liczył, że Diederich powiększy majątek i wraz z kapitałem odziedziczy jego charakter. Chował go więc w ślepym posłuszeństwie i bojaźni.

Matka Diedericha nie ustępowała ojcu. Straszyła syna ropuchą, duchami i kominiarzem, który mógł go wyciągnąć przez komin, a potem doktorem, zaglądającym do gardła. Później straszyła go Bogiem i piekłem. Młody Hessling bał się siły, ale jednocześnie w tym strachu znajdował szczególną przyjemność. Podziwiał tylko tych, którzy mogli go zdeptać. Otrzymawszy takie wychowanie w domu, poszedł z posiniaczonym zadkiem do szkoły.

Nie była to zwykła szkoła. Uczyli w niej także emerytowani oficerowie. Diederich otrzymał od nich jeszcze bardziej prostackie wychowanie, niż pod opieką rodziców. Wstawał na komendę, uczył się na pamięć dziesięciu przykazań i wszystkich zwycięskich wojen Hohenzollernów, trochę przyrody i łaciny. Modlił się również na komendę. W krótkim czasie zrozumiał, że z siły można korzystać i użyć jej przeciw słabszym. Usługiwał nauczycielom i był ich donosicielem. Głaskali go po głowie, a innych bili z okrucieństwem. Mały Hessling był z tego niezmiernie zadowolony. Tak kształtował się jego charakter. Wyrastał na mściwego tchórza.

Mały Diederich zrozumiał, że z siły można korzystać i użyć jej przeciw słabszym. Usługiwał nauczycielom i był ich donosicielem.

Hessling zaczął studenckie życie od poznania berlińskich kabaretów, gdzie po raz pierwszy ujrzał rozwiązłe tancerki, przebrane za Germanię.

W Berlinie, dokąd wyjechał na studia, Diederich zgodnie z ojcowskim poleceniem uczył się chemii, by objąć później fabrykę. Również z polecenia ojca odwiedził dom fabrykanta Göpela, który miał na wydaniu brzydką i chorowitą córkę. Diederich przeżył roztropną miłość i pierwsze upokorzenia, zadane mu przez współdomowników Göpelów. Wziął za nie odwet dopiero w burszowskiej korporacji i w berlińskich kabaretach, gdzie po raz pierwszy ujrzał rozwiązłe tancerki, przebrane za Germanię. Nauczył się pojedynkować, pić i wszczynać burdy, kolekcjonować obrazki nagich kobiet.

Nienawidził już wszystkiego, co było postępowe, a uwielbiał cesarza, widząc w nim wcielenie niemieckich cnót. Był jego najbardziej oddanym sługą i w obronie jego czci był gotów zbierać szramy na policzkach. Tak wyrósł na butnego bursza i nacjonalistę. Zapomniał o dziesięciu przykazaniach, wystarczało mu korporanckie pojęcie honoru. W „Teutonii" otrzymał mniej bogobojne wychowanie, znaczone głęboką szramą na twarzy i hulankami. Droga jego życia była już wytknięta.

Diederich poszedł z radością do wojska. Pod komendą zwyrodniałych feldfebli znosił ich najbardziej złośliwe rozkazy. Imponowali Hesslingowi nawet wtedy, gdy kazali mu czyścić podłogę szczoteczką do zębów. Ciężki i niezgrabny, zostałby przysłowiowym ofermą, gdyby wkrótce nie zwolnił się z wojska, skorzystawszy chętnie z pomocy korporanckich przyjaciół. W książeczce napisano mu krótko: *platfus* — co nie przeszkadzało, by Diederich przy każdej okazji chwalił się swoją służbą.

Hesslingowie przeżyli niemieckich cesarzy. Kult dla ich osoby i wąsików przenieśli na kanclerzy i führera.

Wróciwszy do Berlina, Diederich spotyka przypadkiem dawno niewidzianą Agnes Göpel. Uwiódłszy, porzuca ją wkrótce bez skrupułów. Kiedy przychodzi do niego zniedołężniały Göpel, Diederich pozbywa się go cynicznie mówiąc, że honor korporanta i prawdziwego Niemca nie pozwala mu wziąć za żonę dziewczyny, która nie jest dziewicą. Hessling, zdobywszy doktorat chemii, ma już ukształtowany pogląd na świat i burszowską moralność.

PORTRET „UCZCIWEGO MIESZCZANINA"

Odziedziczywszy po zmarłym ojcu fabrykę papieru, dr. Hessling powraca do rodzinnego miasta. W niedługim czasie stanie się przywódcą miejscowych burszów i nacjonalistów, radnym miejskim ze strony partii konserwatywnej. Diederich przerasta ojca, ucząc się korzystać z siły, którą mu daje władza i pieniądze. Wyrzuca z fabryki młodych robotników, do których strzela bezkarnie strażnik von Wulkowa, sprawującego w Netzigu najwyższą władzę. Na rynku, gdzie wkrótce stanie pomnik cesarza, została struga krwi przysypana piaskiem, którą zamiótł dozorca. *„Wymietli człowieka!"* — mówi jeden z oburzonych liberałów. Ale i on będzie wkrótce ukarany na procesie wynikłym z denuncjacji Hesslinga, który oskarży Lauera o obrazę czci cesarskiej.

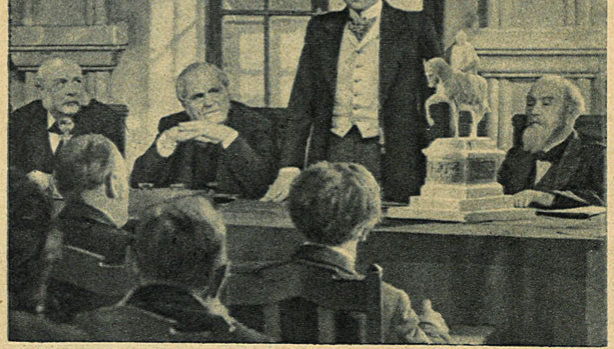
Chociaż dr. Hessling przeżywa z powodu procesu niepowodzenia i znosi bojkot towarzyski, nie cierpi długo. Von Wulkow nagradza denuncjanta rządowymi zamówieniami. Hessling zdobywa jeszcze jedno doświadczenie, że z władzy, którą posiadł, można ciągnąć również zyski. Żeni się z bogatą mieszczką i rozbudowuje fabrykę. Myśli o wielkich

Zostawszy burszem, nauczył się pojedynkować, pić i wszczynać burdy, kolekcjonować obrazki nagich kobiet.

Zapomniał o dziesięciu przykazaniach, wystarczało mu korporanckie pojęcie honoru. W „Teutonii" otrzymał mniej bogobojne wychowanie, znaczone szramą na twarzy i hulankami.

Diederich poszedł z radością do wojska. Pod komendą zwyrodniałych feldfebli znosił ich złośliwe rozkazy. Imponowali Hesslingowi nawet wtedy, kiedy kazali mu czyścić podłogę szczoteczką do zębów.

Hessling zdobywa jeszcze jedno doświadczenie, że z władzy, którą posiadał, można ciągnąć zyski. Żeni się z bogatą mieszczką powiększając swój majątek. Jest u szczytu powodzenia.



Nienawidził wszystkiego, co było postępowe. Uwielbiał cesarza, widząc w nim wcielenie niemieckich cnót. Był jego pokornym sługą. Jako radny miejski, głosuje za wzniesieniem jego pomnika w Netzigu.

(Dalszy ciąg ze str. 9)

interesach, których nie zaniedbuje nawet podczas ślubu. W czasie toastów weselnych wnosi ozdobne pudełko z „pomysłowym" fabrykatem, któremu nadał zaborczą nazwę: ŚWIATOWA MOC. Rozwija paczkę papieru toaletowego z drukowanymi na nim sentencjami cesarzy, które przechodzą z rąk do rąk. Wygłasza przy tym patriotyczną przemowę, mając nadzieję, że w ten sposób cesarskie myśli rozejdą się po całym kraju i nawet za granicę. Hessling jest wzruszony swoim pomysłem, w którym — jak mówi — niemiecki duch złączył się z niemiecką praktycznością.

Przeczytawszy w gazecie, że cesarz wyjechał do Rzymu, niezwłocznie podąża za nim. Widzi go po raz pierwszy i biegnie rozentuzjazmowany za powozem, czym zwrócił na siebie uwagę cesarzy i żandarmów. W nocy przechadza się przed pałacem, strzegąc snu Wilhelma II. Wietrząc spisek, spostrzega na placu przechodnia z podejrzaną paczką. Rzuca się na niego z krzykiem, powodując zbiegowisko i popłoch, co omal nie skończyło się narodową kompromitacją. Zamachowiec okazał się malarzem, a bomba — puszką białej farby. Gorliwy poddany powraca do Netzigu, otrzymując ostrą nagagę od von Wulkowa, który znęca się nad nim razem ze swoim psem.

W domu czeka go nowe upokorzenie. Siostra, którą uwiódł i porzucił porucznik miejscowego garnizonu, usiłowała popełnić samobójstwo. Będąc u niego, Hessling usłyszał dokładnie to samo, co powiedział kiedyś staremu Göpelowi: „Honor oficerski i kodeks nie pozwalają mi ożenić się z kobietą, która nie jest dziewicą". Wypchnięty nieomal za drzwi nie obraża się, lecz jest pełen podziwu dla pruskiego oficera. Ustąpił przed silniejszym i będzie tak ustępował do końca życia przed tymi, którzy mogą nim pomiatać. Pozostał tym samym tchórzem, który bojąc się siły, nauczył się z niej korzystać.

Po raz ostatni widzimy Hesslinga przemawiającego przy odsłonięciu pomnika cesarza, w otoczeniu sztandarów, wojska i świetnych urzędników. Nadciągająca burza rozpędza zebranych. Hessling, przemoczony strugami deszczu, schodzi ostatni z placu, kłaniając się brązowemu cesarzowi. Zgięty wpół odchodzi od pomnika zwrócony do niego twarzą, jak poddany.

PRAWO DO KARYKATURY

Opisując dr Hesslinga z przodu i z tyłu, nie streszczałem filmu. Opowiedziałem, jak kształtował się jego charakter i tchórzliwe życie. Dr Hessling uosabia bowiem typową umysłowość i moralność niemieckiego mieszczaństwa, które przetrwa jeszcze obydwie wojny światowe. Tu należy szukać genealogii faszyzmu. Cóż bowiem złożyło się na to przysłowiowe niemieckie wychowanie: nacjonalizm, podziw dla siły i nadętego cesarza, chciwość połączona z wyzyskiem robotników, pruska musztra w koszarach i szkołach, prostactwo obyczajów, burszowskie opilstwo i sprośność, zakłamana moralność, tępota umysłowa.

W filmie, a jeszcze szerzej w powieści, jest pokazane ruchliwe środowisko, w którym wyrastali Hesslingowie, rozmaitość śmiesznych i odpychających postaci. To prawda, że wiele z nich jest przejaskrawionych, wiele scen — przesadnych. Ale czyż w tym wypadku satyra filmowa nie ma prawa do karykatury, do umyślnych przejaskrawień?

Na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach, po obejrzeniu *Poddanego*, zwróciliśmy również uwagę na skłonność do przesady, do rabelaisowskich scen i dialogów. Jako przykład podał ktoś scenę weselną, w której goście Hesslinga czytają hasła cesarskie, wydrukowane na ozdobnym papierze toaletowym. Filmowcy niemieccy, słysząc nasze różne uwagi, uśmiechali się trochę kłopotliwie. Uważali bowiem, że mieli prawo posługiwać się ostrą satyrą, skoro nie obawiał się jej tak wyborny pisarz. Dawali przy tym do zrozumienia, że zarówno Henryk Mann jak i reż. Wolfgang Staudte nie potrzebowali uciekać się do wyobraźni, a korzystali raczej z obserwacji. Wskazywali i na to, że nie przyszło im lekko, jako Niemcom, rozprawić się ze środowiskiem, w którym częściowo sami wychowywali się. — Wyśmiać to, co nie dla wszystkich jeszcze Niemców jest śmieszne, mówić bez zakłamania o tym, co jest dotąd zakłamywane, poruszać wiele spraw często drażliwych i zapiekłych.

Oglądając film po raz wtóry, uważniej i wnikliwiej, trudno nie przyznać racji niemieckim towarzyszom. Satyra filmowa nie jest łatwym rodzajem twórczości i nie często widzimy ją na ekranach. Nie można powiedzieć, by wypróbowała już swe środki wyrażania, jak dramat filmowy lub komedia. Nie wiemy dobrze, co jest manierą, a co jest w niej elementem nowym i twórczym. Można to łatwo sprawdzić na przykładzie omawianego filmu. Nie jest przecież tajemnicą, że Wolfgang Staudte, dawny aktor teatru Piscatora, był rozmiłowany w ekspresjonizmie i jeszcze zupełnie go nie przezwyciężył. W *Poddanym* znajdziemy wiele scen i ujęć, które deformują rzeczywistość: odbicie ludzi w lustrach, zdeformowane twarze burszów, widzianych przez kufle z piwem, postacie nauczycieli, dosadne gesty i dialogi. Nie wyliczam innych. Ale czy one rzeczywiście nużą tak, jak drażniłyby w filmach innego rodzaju, np. w *Brunatnej pajęczynie*? Myślę, że niektóre z nich istotnie nic nie dają, a znowu inne są odkrywcze i artystycznie uzasadnione. Nie przyklejałbym im starych nalepek. Uważam, że satyra filmowa ma swoje odrębne środki wyrażania, zbliżone np. bardziej do rysunków Goyi, niż do rysunków Matejki.

Jeżeli tak będziemy patrzeć na *Poddanego*, to wiele scen nabierze w tym filmie innej wymowy. — Nawet tak dosadna scena weselna. Bo gdy chodzi o złote myśli, które drobnomieszczaństwo niemieckie wypisywało pięknym gotykiem, to już zdarzyło się je widzieć w różnych miejscach i na różnych sprzętach. Wykpienie tej skłonności, choćby w sposób najbardziej jaskrawy, jest usprawiedliwione.

Natomiast mniej przekonuje w filmie nocna scena rzekomego zamachu na cesarza. Trudno bowiem w nią uwierzyć i dlatego przestaje być śmieszna. Satyra, najbardziej śmiała i dosadna, wtedy jest skuteczna, budzi śmiech, gdy tkwi w rzeczywistości i nie ucieka od niej zbyt daleko w fantazję, gdyż przestaje wtedy być satyrą. Ciekawe byłoby porównać pod tym względem ze sobą *Cud w Mediolanie*, baśń satyryczną De Siki — z *Poddanym*, tak mięsiście obrazowanym. (Nie przypuszczam, aby to zestawienie mogło kogoś szokować).

ŚMIAŁY I ODKRYWCZY FILM

Padały również zarzuty co do strony ideowej filmu, wysuwane, o ile pamiętam dobrze, także przez reż. Louis Daquina i znakomitego krytyka Sadoula. Streścić by je można w jednym zdaniu: za wiele charakterologii, za mało jasnych, politycznych określeń. Zarzuty te byłyby słuszne, gdybyśmy mieli przed sobą film o nowym, oryginalnym scenariuszu, a nie adaptację wybitnej powieści. Nie znaczy to, by autorzy scenariusza Fritz i Wolfgang Staudte (ojciec i syn) nie pracowali nad nim w sposób twórczy. Prawie dwuletni okres pracy i śmiałe wypowiedzi reżysera mówią o czymś przeciwnym. To samo można powiedzieć o muzyce, pracy operatora, a przede wszystkim o doskonałej grze Wernera Petersa w roli poddanego. Twórcy filmu nie zubożyli powieści, lecz przydali jej nowe, wymowne obrazy, właściwe tylko sztuce filmowej. Zaostrzając rysunek satyryczny postaci Hesslinga i innych, zastępując opisowość i charakterystyki pisarskie śmiałymi skrótami, obrazami filmowymi, reżyser wniósł do powieści tę wizualność, której nie mógł dać pisarz, odwołujący się do wyobraźni czytelników.

Wolfgang Staudte poradził sobie z tą opisowością śmiało i twórczo. Posługując się słowem pisarza jako komentarzem, oparł się również na programowej muzyce Horst-Hannsa Siebera — wyjątkowo pięknej i trafnej ilustracji muzycznej. Dlatego początkowe sceny filmu, opowiadające o wychowaniu Hesslinga i cesarskich latach, należą do najlepszych. Do najsłabszych zaś, bo przeciągniętych, zaliczyć trzeba sceny procesu, chociaż dla widza niemieckiego mają większe znaczenie, niż dla widza polskiego. Można dyskutować również o scenie końcowej filmu, gdy ciężki pomnik cesarza stoi samotny na placu zbombardowanego Netzigu, jako wymowny, ostrzegający symbol tego barbarzyństwa, które doprowadziło naród niemiecki do faszyzmu, do dwóch przegranych wojen światowych i tragicznego rozdarcia. Jednak scena z pomnikiem, którą kończy komentarz, nie ma takiej siły artystycznej, jak poprzednie obrazy. Można również zarzucić tak operatorowi, jak i reżyserowi, że w przeładowanych, brzydkich, mieszczańskich mieszkaniach gubią twarze grających aktorów, uganiając się za wyszukanymi ujęciami i odbiciami postaci (nawet w trąbie). Niektóre z nich nie mają uzasadnienia w obrazie, są formalistycznymi ujęciami.

KTO TO?
Patrz str. 13

Byłyby to najpoważniejsze uwagi krytyczne, które można filmowi postawić. Pomińmy drobniejsze, mniej ważne. Jak powiedział słusznie jeden z pisarzy, krytyka nie powinna karmić się dziurami sera szwajcarskiego.

Oglądając film na pokazie zorganizowanym dla sprawozdawców filmowych, przysłuchiwałem się rozmowom, opiniom i recenzjom, które powstawały zaraz po pokazie. Były najczęściej bardzo pochwalne, ale nie brak było również zawiedzionych głosów. Jednak recenzje nie zawsze powstają zaraz po pokazie, czasem pisze się je po namyśle.

Poddany jest na pewno filmem wybitnym i nieprzeciętnym, który wywoła różną, ale twórczą dyskusję... Nie jest również rozrywkową komedią, na którą idzie się zwykle dla odprężenia i zabicia czasu; jest odważną i ostrą satyrą, która zmusza do myślenia.

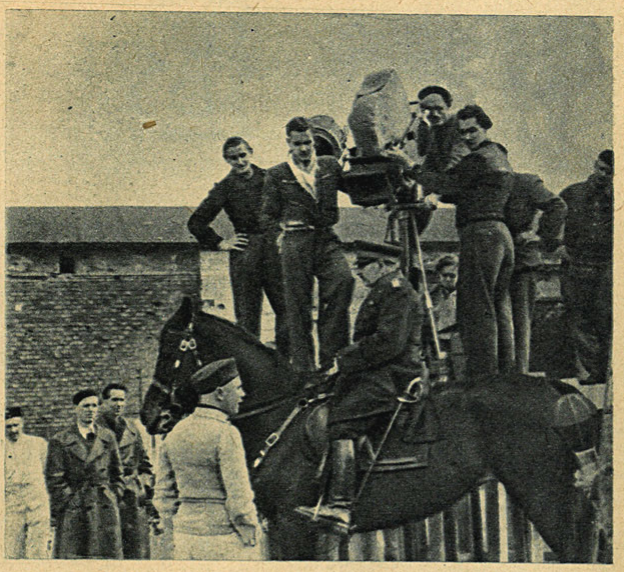
Łowiłem również śmiech. Nie było to jednak zwykłe rozweselenie, które powoduje komedia pomyłek. Celna, szydząca satyra pobudza do innego śmiechu, czasem głośnego a czasem cichego, który jest śmiechem ukrytym. Jestem przekonany, że koltun, który znajdzie się przypadkowo na tym filmie i zobaczy w nim coś ze swojego oblicza, nie będzie się śmiać. Będzie czuł się obrażonym. I to jest jeden z ważnych sprawdzianów, czy satyra filmowa jest skuteczna, potrzebna.

Twórcy filmu z wielką pasją i talentem demaskują to, co utrudniało w Niemczech postęp społeczny i utrudnia go jeszcze dzisiaj. Fakt, że Wolfgang Staudte długo nie mógł znaleźć pracy w zachodnich wytwórniach niemieckich i znalazł ją dopiero w NRD, fakt, że rząd Adenauera zabronił wyświetlania *Poddanego* w Niemczech Zachodnich — mówią same za siebie.

Jak widać, jest to film bardzo potrzebny. Nie tylko w Niemczech, ale wszędzie tam, gdzie nienawiść do postępu, zakłamana moralność i prostactwo umysłowe przeszkadzają jeszcze życiu społecznemu, pokojowej pracy.

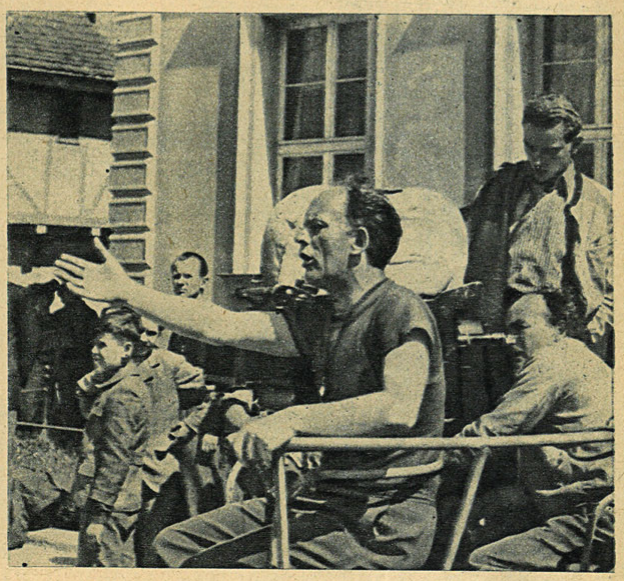
Poddany jest nie tylko filmem wybitnym, wydarzeniem artystycznym, jest również filmem walczącym. Potwierdza to niedawna Państwowa Nagroda NRD i nagroda, którą otrzymał na festiwalu w Karlovych Varach, o wymownej nazwie: *„Za Walkę o Postęp Społeczny"*. — Nagroda bardzo słuszna.

PIOTR BOROWY



Zdjęcie robocze z filmu PODDANY. Scena w koszarach.

Filmowanie sceny wizyty cesarza Wilhelma w Rzymie.



Reżyser filmu Wolfgang Staudte i operator Robert Baberske przy pracy.

BOHATEROWIE

LUDWIK BENOIT odtwarza postać aktywisty wiejskiego Stangreta, robotnika rolnego, który będąc ongiś pańskim parobkiem, stał się w Polsce Ludowej gospodarzem na własnej ziemi, równouprawnioną jednostką gromady.

KAROL PODGÓRSKI gra w filmie rolę młodego chłopa Pawła, inicjatora i kierownika budowy we wsi młyna Związku Samopomocy Chłopskiej.

BARBARA JAKUBO stać Maryśki, narzecz nie współpracującej wie młyna, wbrew wo

JANUSZ PALUSZKIEWICZ jest w filmie majstrem murarskim, Krychalem, starym działaczem partyjnym. Pomaga wsi w zwyciężeniu wroga klasowego.

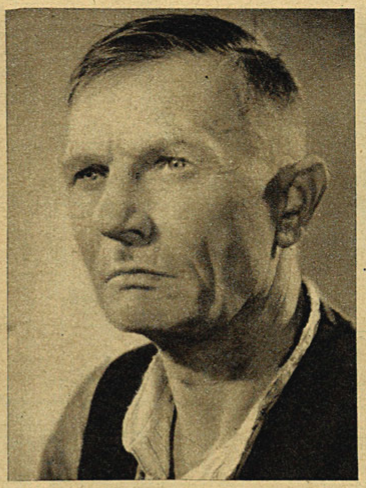
BARBARA RACHW twórczynią postaci i energicznej baby to „starczy za

WŁODZIMIERZ DEWOJNO występuje jako Młynarczyk, parobek kułaka-Młynarza, wykorzystywany przez niego i zmuszany terrorem do milczenia.

KAROL OCENTKIE średniaka, wybraneg zesa zarządu Samop usuniętego przez g

IE »GROMADY«

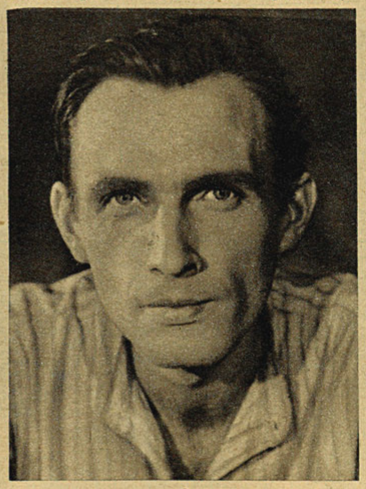
KUBOWSKA kreuje p.- narzeczonej Pawła, dziel- ującej z nim przy budo- rew woli swych rodziców.



MARIAN LUPA występuje w roli Wojciecha, prezesa Samopomocy, ulegającego wpływom kułaka Młynarza, co stawia go w konflikcie z gromadą.

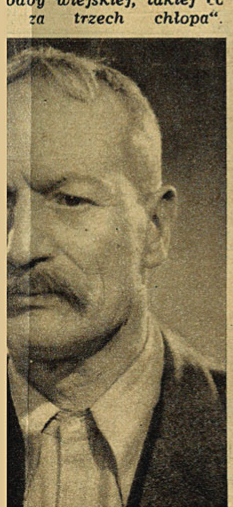
MIECZYSŁAW PAWLIKOWSKI odtwarza rolę Młynarza, wroga kolektywu wiejskiego, przeciwdziałającego budowie nowego spółdzielczego młyna.

:ACHWALSKA jest od- ostaci Magdy, dzielnej baby wiejskiej, takiej co za trzech chłopa".



WOJCIECH PILARSKI gra biedniaka wiejskiego Mazura, jednego z tych, dla których kolektywna gospodarka otwiera perspektywy lepszego życia.

ZOFIA LUBARTOWSKA gra żonę Mazura, typową małorolną chłopkę, która początkowo nieufnie odnosi się do poczynań spółdzielczych gromady.



VTKIEWICZ gra Łysego, branego na nowego pre- Samopomocy na miejsce zez gromadę Wojciecha.

JAN PALICHLEB kreuje postać biedniaka Bartosika, omotanego przez Młynarza i doprowadzonego w rezultacie do desperackiego, samobójczego kroku.

ANTONI RYCHALSKI wykonuje rolę chłopa Dudziaka, czynnego współorganizatora zespołowej pracy gromady przy budowie i uruchomieniu młyna.

I oto stoimy znów w przededniu wielkiego wydarzenia w naszej kinematografii. Za parę dni na ekrany kin w miastach i na wsi wejdzie nowy polski film *Gromada*, dzieło młodego kolektywu realizatorskiego. Praca przy tym filmie była dla członków kolektywu w większości wypadków debiutem w samodzielnym wysiłku twórczym reżyserskim bądź też technicznym, organizacyjnym lub wreszcie aktorskim.

Film *Gromada* opowiada o naszej nowej wsi, a właściwie o tym, jak we wsi nowe dochodziło do głosu i walczyło ze starym, uosobiającym zacofanie, wrogość i niewolę społeczną.

Historia budowy spółdzielczego młyna we wsi Mostowice doprowadziła do spięcia i konfliktu. Obóz kułacki zmobilizował całe swe siły, by przeciwdziałać poczynaniom kolektywu, lecz wzrastająca świadomość klasowa mało- i średniorolnych chłopów rozbija, w oparciu o sojusz z robotnikiem, szkodliwą akcję wrogów. Dzieło zostaje doprowadzone do szczęśliwego końca. Co więcej — młyn to początek, drugim krokiem jest uchwała o założeniu spółdzielni produkcyjnej.

Ale przemiany wsi, dojrzewanie wsi do nowych form gospodarki i życia społecznego to przede wszystkim dojrzewanie ludzi, dlatego też twórcy filmu szczególnie wiele troski poświęcili stworzeniu pogłębionego, prawdziwego obrazu człowieka. Zanim więc ujrzymy na ekranie dramatyczne dzieje *Gromady* — zapoznajmy się pokrótce z jej głównymi bohaterami, których odtworzyli w filmie nie tylko zawodowi aktorzy, lecz również autentyczni chłopi, grający dobrze znane sobie z życia postaci a nawet niekiedy po prostu samych siebie.

Jednak tak, jak w filmie wszyscy są członkami jednej gromady, tak i w zespole realizatorskim wszyscy należą do jednego kolektywu aktorskiego. Dlatego też nie przeprowadzajmy żadnej linii podziału. Prościej będzie jeśli powiemy: przedstawiamy aktorów filmu *Gromada*. Oto oni!

ZEN.

Scenariusz, dialogi i reżyseria
JERZY KAWALEROWICZ, KAZIMIERZ SUMERSKI

Zdjęcia
ANDRZEJ AŃCUTA

Operator
TADEUSZ KORECKI

Muzyka
TOMASZ KIESEWETTER

Dźwięk
TADEUSZ ALTMAN

Dekoracje
WOJCIECH KRYSZTOFIAK

Montaż
JANINA NIEDŹWIECKA

Charakteryzacja
ZDZISŁAW PAPIERZ

Asystenci reżysera
KONRAD PARADOWSKI, MARIAN ZIĘTKIEWICZ

Kierownictwo zdjęć
JAN ŁOPUSZNIAK, STANISŁAW MOROSZKIEWICZ

Kierownictwo produkcji
TADEUSZ KARWAŃSKI

Produkcja
WYTWÓRNIA FILMÓW FABULARNYCH W ŁODZI — 1951 R.

KTO T
Patrz s

DWIE SCENY ZBIOROWE Z NOWEGO POLSKIEGO FILMU FABULARNEGO „GROMADA", KTÓRY W NAJBLIŻSZYCH DNIACH WCHODZI NA NASZE EKRANY.

Polki W FILMIE WŁOSKIM

Mało komu wiadomo, że aktorki-Polki odegrały poważną rolę w rozwoju włoskiego filmu niemego.

Jedną z najwybitniejszych aktorek włoskich była Helena Makowska. Nakręciła ona w Rzymie przeszło czterdzieści filmów i posiada nawet specjalną monografię w języku włoskim. Pracę w filmie rozpoczęła w 1914 r. rolą w „Romantyzmie", zdobyła sławę w późniejszej o rok „Dolinie oliwek", w której wystąpiła u boku Tullio Carminatiego (grał niedawno hr. Moskę w „Pustelni Parmeńskiej").

„Wytwórnie dosłownie wydzierały ją sobie — pisze Vico d'Incerti w pracy o „Dawnym filmie włoskim" — przed jej fotosami w gablotach kin zawsze gromadziły się tłumy." Z ważniejszych jej osiągnięć wymienić trzeba serię dramatów wg D'Annunzia („La Gioconda" i in.), a zwłaszcza głośny film „Addio giovinezza!" (Żegnaj młodości). Przestała występować w filmie ok. r. 1923.

Już w 1914 i 1915 r. nakręciła parę filmów dla wytwórni Cines, ale przełomowym okazał się dla niej film „La chiamavano Cosetta" (Nazywano ją Cosettą) wg scenariusza napisanego specjalnie dla niej przez Lucio d'Ambra. Jeszcze w czasie wojny wyszła za mąż za młodego poetę, a wybitnego później reżysera Carmine Gallone.

Główne jej dzieła to „Maman Poupée" (1918), „Hamlet i jego clown" (1920), „Nemesis" (1921) i „Marcella" (1922). W latach późniejszych nakręciła pod kierownictwem swego męża kilka filmów we Francji i Niemczech.

Subtelna uroda i inteligencja były czynnikami, które zapewniły wzięcie i szeroką popularność Sobie Gallone, z domu pannie Winawer, urodzonej w Warszawie.

Ukończywszy w paryskiej Sorbonie medycynę, zajmowała się literaturą, tłumacząc m. in. na polski utwory Deleddy i d'Annunzia. Zawód aktorski uprawiać zaczęła w Rzymie, w zespole Compania Stabile del Teatro Argentina. Akcent polski przeszkadzał jej jednak w karierze scenicznej, stąd też jej zainteresowanie filmem.

Bardzo intersującą indywidualnością była inna Polka, Diana Karenne (zapewne pseudonim).

Nieładna i pozbawiona podobno uroku kobiecości odznaczała się niezwykłą energią. Role swoje traktowała nieszablonowo, zwalczając świadomie schematyzm gry aktorskiej w czasach kiedy sztampa i poza były kanonami aktora filmowego. Co ciekawsze, utalentowana literacko Karenne pisała scenariusze do wielu swoich filmów (np. do filmu „Kiedy miłość powraca", który wywołał burzę polemik i dyskusji) oraz samodzielnie reżyserowała kilka swoich i nieswoich filmów, stając się w ten sposób pierwszą bodaj kobietą - reżyserem filmowym we Włoszech.

Najgłośniejsze z jej dwudziestu kilku filmów to „Sofia di Kravonia" (1917), „Czysta grzesznica" (1918), „Żyła złota" (1928). W okresie filmu dźwiękowego przeniosła się do Francji, gdzie nakręciła parę dalszych filmów.

Dużą popularność zdobyła sobie również Maria Korwin, jedna z pierwszych „platynowych blondynek" ekranu. Jej dynamiczna, trochę szorstka kreacja w „Bonapartystce" (1917) zjednała jej uznanie widowni nie tylko włoskiej. Dalsze jej filmy to „Valse bleue" (Błękitny walc), a potem seria filmów reżyserii Lucio d'Ambra.

Pewną rolę w kinematografii włoskiej odegrała również Stasia Napiórkowska, zaangażowana na jakiś czas przez wytwórnię Film d'Arte Italiana, która nakręciła we Włoszech parę filmów. Nazwisko tej naszej rodaczki związane jest jednak raczej z filmem francuskim, którego była w latach dwudziestych jedną z najwybitniejszych przedstawicielek (jako m. in. główna bohaterka „L'Atlantide", głośnego arcydzieła Jacques Feydera).

Losy polskich scenarzystów, reżyserów i aktorów filmowych, zmuszonych do pracy w kinematografiach obcych, są ciągle zbyt mało znane, choć na to z pewnością zasługują. A gdyby tak uważnie poszukać po świecie, to nazwisk polskich znajdzie się niemało.

Z. Gadomski

KTO TO?
Patrz str. 18

Co piszą inni

W TROSCE O MŁODE KADRY FILMOWE

Przed kilkoma tygodniami „Litieraturnaja Gazeta" zamieściła artykuł pisarza K. Simonowa i reżysera W. Pudowkina o sposobach lepszego wykorzystywania młodych kadr twórczych pracowników kinematografii radzieckiej.

Artykuł stwierdzał, że ani w r. 1950, ani w 1951 nie ukazał się na ekranach ZSRR ani jeden film fabularny, będący dziełem młodego reżysera oraz, że w ostatnich latach nad scenariuszami filmowymi pracowała tylko nieznaczna liczba młodych scenarzystów. W większości wypadków — stwierdzał artykuł — młodzież filmowa po ukończeniu Instytutu czekać musi przez długie lata na okazję samodzielnej pracy.

W n-rze 139 „Litieraturnej Gazety" opublikowano obecnie aż trzy nowe materiały w tej sprawie.

Ministerstwo Kinematografii ZSRR, przedyskutowawszy szereg zagadnień poruszonych w artykule Simonowa i Pudowkina, zdecydowało m. in. opracować szczegółowe plany roczne wykorzystywania młodych filmowców, zwłaszcza zaś absolwentów Instytutu Filmowego; tworzyć stałe kolektywy twórcze wiążące wybitnych reżyserów z kilkoma młodymi filmowcami i zobowiązać tych reżyserów do oceny postępów, dokonanych przez młodych pod ich kierownictwem; wreszcie zorganizować przy pomocy Z.w. Literatów seminarium dla młodych dramaturgów filmowych.

Nadto postanowiło Ministerstwo, że corocznie wypuszczany będzie na ekrany „Almanach Wyższego Inst. Filmowego", zawierający najlepsze prace dyplomowe uczniów (scenarzystów, reżyserów, operatorów i aktorów).

W tym samym n-rze wiceminister Kinematografii, W. Pieresławcew wystąpił z artykułem polemicznym, w którym przyznał zasadnicze znaczenie sprawie wykorzystania młodych kadr, odniósł się jednak krytycznie do niektórych tez Simonowa i Pudowkina.

Oświadczając na wstępie, że wychowanie kadr znajduje się w centrum uwagi Ministerstwa wskazał, że np. młode kadry aktorskie wykorzystywane są w stopniu poważnym (np. niedawni absolwenci Instytutu — S. Gurzo, K. Łuczko, S. Bondarczuk).

Bardziej skomplikowana jest sprawa młodych reżyserów. „K. Simonow i W. Pudowkin — pisze min. Pieresławcew — błędnie upatrują analogię między usamodzielnianiem młodych kadr w filmie i innych dziedzinach sztuki... Dla stworzenia dzieła utalentowanemu malarzowi lub rzeźbiarzowi potrzebne są tylko pędzel, farby, glina; pisarzowi czy kompozytorowi — papier i atrament. Ale młodemu reżyserowi filmowemu potrzebne są materialne środki, idące w miliony rubli". Prócz tego jest i druga przyczyna powolniejszego awansu filmowca: „Kinematografia radziecka rozporządza dużą liczbą tzw. starych reżyserów, którzy w większości są wybitnymi mistrzami filmu i im powierzana jest praca nad nowymi filmami w pierwszej kolejności". Autor zarzuca dalej wybitnym mistrzom radzieckim, że przejawiają zbyt mało troski o przygotowanie fachowe młodych, i podnosi znaczenie pracy w dziedzinie filmu dokumentalnego, nie docenianego przez Simonowa i Pudowkina jako pole popisu dla młodych kadr.

Z artykułem min. Pieresławcewa polemizuje z kolei redakcja „Litieraturnej Gazety" dowodząc, że stanowisko jego nie zwiastuje pełnego i zasadniczego przełomu w sprawie kadr, o który chodzi.

Pismo stwierdza, że powoływanie się w artykule na nazwiska młodych aktorów niczego nie dowodzi, gdyż Simonow i Pudowkin pisali nie o aktorach, lecz o reżyserach i scenarzystach. „Zresztą tow. Pieresławcew mógłby z pewnością wymienić znacznie jeszcze więcej nazwisk młodych aktorów, gdyby nie było 15-letniego „zatoru" w awansach młodych filmowców i gdyby młodzi reżyserowie wraz ze starymi realizowali znacznie więcej filmów, niż obecnie".

Pismo stwierdza, że zupełnie niesłuszne jest takie stawianie sprawy, według którego „obfitość starych reżyserów przeszkadza awansowi młodych... Właśnie duża liczba mistrzów filmu winna pozwolić Ministerstwu przy ich pomocy wychowywać i usamodzielniać dużą liczbę młodych reżyserów".

Na zakończenie przytacza „Litieraturnaja Gazeta" wypowiedź ministra Kinematografii ZSRR, I. Bolszakowa, sprzed 4 lat: „Decydujące znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki filmowej ma śmiałe usamodzielnianie młodych kadr twórczych" i opatruje ją komentarzem: „Podobnie słusznych słów wypowiedziano sporo, czas wcielić je w życie". (płaż)

ARTYKUŁ, KTÓRY POWINNI PRZECZYTAĆ RODZICE ORAZ REALIZATORZY FILMÓW DLA DZIECI

O FILMIE DLA NAJMŁODSZYCH

Redakcja nasza otrzymuje sporą ilość listów poruszających problem niewłaściwego zestawiania programów kinowych przeznaczonych dla publiczności dziecięcej, jak też niewłaściwego podejścia samych twórców filmowych realizujących dzieła zbyt trudne dla dzieci, a pozornie, głównie ze względu na tematykę, zaadresowane do najmłodszego widza. Sprawę tę omawialiśmy ostatnio obszerniej na łamach „Naszej taśmy" w n-rze 43 „Filmu". Zapraszamy do zabierania głosu wszystkich zainteresowanych.

REDAKCJA.

Ostatnio miałem możność być na pokazie zorganizowanym specjalnie dla dzieci. Program składał się z kreskówek i filmów kukiełkowych. Przez pierwszych kilka minut młodociana widownia z zapartym tchem śledziła poruszające się na ekranie obrazy. Ale już po jakichś 10-ciu minutach atmosfera na sali zmieniła się: pierwotne zainteresowanie znikło, część dzieci w ogóle przestała zajmować się tym, co się dzieje na ekranie, a co gorsza niektóre partie filmu wywoływały płacz na widowni. Jedynie dzieci starsze, w wieku powyżej 10-ciu lat, nadal z uwagą śledziły bieg akcji.

Jak to się stało, że film nie wzbudził dostatecznego zainteresowania, a wręcz odwrotnie — chwilami wywoływał wybuchy płaczu? Czyż kreskówki i filmy kukiełkowe nie są rodzajem filmowym przeznaczonym głównie dla dzieci?

Na pytanie to musimy odpowiedzieć przecząco, biorąc oczywiście pod uwagę obecny stan produkcji tego rodzaju filmów. I tak np. kreskówki i filmy kukiełkowe czeskie — to w większości wypadków filmy przeznaczone dla dorosłych (np. *Pieśń prerii*, filmy z panem Prokoukiem itp.) i jedynie niektóre z nich nadają się do pokazywania dzieciom starszym. Kreskówki radzieckie (np. *Konik - garbusek*, *Mali ogrodnicy* itp.) oraz filmy kukiełkowe Ptuszki, jak np. *Złoty kluczyk* czy też *Nowy Guliwer*, są przeznaczone dla dzieci starszych. Jeżeli chodzi o kreskówki amerykańskie, to nie powinny być one pokazywane ani dzieciom starszym ani tym bardziej młodszym. Nawet *Brzydkie kacząteczko*, jedna z lepszych kreskówek Disney'a, wywołuje u dzieci płacz (makabryczne pokazanie odbicia kaczki w wodzie). Szybki, szokujący montaż tych kreskówek szarpie nerwy i źle wpływa na odbiór obrazów nawet u dorosłego widza, a cóż dopiero mówić o dzieciach.

Zastanawiając się nad zagadnieniem filmu dla dzieci, musimy przede wszystkim zdać sobie sprawę z tego, że dziecko widzi inaczej niż dorosły, że inaczej przyjmuje i kojarzy obrazy filmowe, że montażowa szybkość przesuwania się obrazów w normalnym filmie nie jest przystosowana do zdolności spostrzegawczych dziecka.

Mówią nam o tym badania nad psychologią dziecka. Przytoczmy tutaj niektóre sformułowania L. Albertini i M. Pia Caruso, będące wynikiem badań psychologicznych nad ogólną problematyką odbioru obrazów filmowych przez dzieci.

„Badanie procesu powstawania i odtwarzania form i to nawet geometrycznych, które nam dorosłym mogą wydawać się czymś jasnym i prostym, wskazuje na charakter wyobrażeń dziecięcych. To, co dla nas jest linią prostą, kątem, prostymi równoległymi, dla dziecka wydaje się nieokreśloną całością, rozróżnia ono jedynie odległości oraz przybliżone i niedokładnie ocenione wielkości.

„Łatwo więc wyciągnąć wniosek, że dziecko nie będzie mogło rozpoznawać przedmiotu, który pokazuje mu się w szybkim następstwie obrazów w tym czy innym miejscu sceny, en face czy też z tyłu. Nie będzie też mogło uchwycić wzajemnych zależności powstawania obrazów i nie potrafi porównać ich wielkości". („Bianco e Nero" Nr 5, rok 1949).

Jest rzeczą jasną, że jeżeli weźmiemy pod uwagę wymienione wyżej właściwości psychiki dziecka, to musimy dojść do wniosku, że zarówno kreskówki jak i filmy kukiełkowe, którymi możemy obecnie dysponować, nie mogą być przez dzieci w dostatecznym stopniu zrozumiane. Nie wystarczy nakręcić bajkę, aby otrzymać film odpowiedni dla młodocianego widza. Szczególnie, jeśli mówimy o widzu najmłodszym w wieku od 5 do 10 lat, o „przedszkolakach", którzy mają przecież „prawo do rozrywki" i odpowiedniego dla siebie filmu.

Jakim warunkom winien więc odpowiadać film dla najmłodszych?

Podstawowym zagadnieniem będzie tutaj dobór odpowiedniej treści filmu, która posiadając wartości wychowawcze dałaby się zamknąć w ramach krótkiego, bardzo przejrzystego opowiadania. W filmach tego rodzaju nie możemy sobie pozwolić na akcje wielowątkowe, ani też na wprowadzenie dużej ilości postaci. Im bardziej zwarta fabuła o jednym wątku — tym większa szansa trafienia do małego widza.

Ażeby jednak najprostsza nawet fabuła czy wydarzenie przez nas pokazywane na ekranie było zrozumiałe dla naszego najmłodszego odbiorcy — trzeba znaleźć właściwą formę filmu, możliwie najbardziej przystępną. Nie jest to zagadnienie ani łatwe, ani proste, wymaga wielu doświadczeń i dokładnego przepracowania, tym niemniej wydaje mi się, że już teraz można wysunąć najbardziej ogólne postulaty pod adresem twórców filmów dla dzieci.

◆ Przede wszystkim tempo montażu filmu dla dzieci musi być o wiele wolniejsze niż w filmie normalnym.

Trzeba naszego nowego widza niejako prowadzić za rękę od obrazu do obrazu, dając mu dostatecznie dużo czasu na zapoznanie się z jego treścią. Wydaje mi się, że w tego rodzaju filmach przechodzenie od jednego planu do drugiego winno się odbywać prawie wyłącznie za pomocą ruchu kamery, wolnych podjazdów i odjazdów, skierowujących uwagę dziecka we właściwym kierunku. Wykluczy to możliwość nierozpoznania np. postaci w planie średnim i w zbliżeniu przy zastosowaniu montażu ciętego.

◆ Ważną sprawą jest również ograniczenie ilości elementów wewnątrz kadru. Jego kompozycja winna skupiać uwagę widza i kierować ją na główną postać działającą. Przeładowanie obrazu szczegółami jest niedobre w filmie normalnym, a tym bardziej nie powinno mieć miejsca w filmie dla dzieci.

◆ Osobnym zagadnieniem będzie ustawienie postaci, miejsca i czasu akcji. Jest rzeczą jasną, że w związku ze słabą zdolnością kojarzenia obrazów przez dzieci, ekspozycja filmu musi być odpowiednio zwolniona, przeprowadzona w sposób bardzo dobitny i jasny. Być może należałoby najpierw zwrócić uwagę na miejsce i czas akcji, a dopiero później wprowadzać postaci działające.

*

Nie chcę bynajmniej formułować tu jakichkolwiek reguł, gdyż byłoby to i niesłuszne i przedwczesne. Chodzi mi jedynie o wskazanie na konieczność odmiennego podejścia do realizacji filmów dla najmłodszych, niż to ma miejsce w filmie normalnym.

Film, jak każda sztuka, ma swoje własne konwencje, do których widz dorosły jest przyzwyczajony. Dziecko, które po raz pierwszy styka się z filmem, nie jest w stanie zrozumieć tych konwencji, w jego umyśle powstaje chaos i zamieszanie. Oglądanie filmu „normalnego" zmusza je do pracy umysłu, nadmiernej dla jego wieku. Taki wysiłek jest szkodliwy.

Konwencje w filmie dziecięcym winny być dozowane powoli i stopniowo, od najbardziej prostych i zrozumiałych do coraz bardziej skomplikowanych. W przeciwnym razie dziecko nie będzie w stanie zrozumieć pokazywanych mu obrazów.

Sprawa filmu dla najmłodszych, których państwo nasze otacza troskliwą opieką, jest w tej chwili zagadnieniem otwartym i zupełnie nie dyskutowanym. Wydaje mi się, że najwyższy czas, aby o tym pomyśleć. Film dla „przedszkolaków" może i powinien odegrać olbrzymią rolę wychowawczą, uczyć i bawić.

CZESŁAW PETELSKI.

Wiadomości zagraniczne

Czechosłowackie filmy roku 1952

Już obecnie realizuje się w Czechosłowacji wiele filmów z planu produkcyjnego na rok 1952. A więc — *Anna-proletariuszka*, film oparty na znanej w Polsce powieści Ivana Olbrachta; *Wstęp* oparty na powieści Wacława Rzezacza o życiu czeskich osadników na pograniczu; *Jutro wszędzie będziemy tańczyć* (reż. V. Vlczka); *Nad nami świta* — film o górnikach w reżyserii Jerzego Krejczika; *Porwanie* o losach załogi czechosłowackiego samolotu uprowadzonej za granicę (w reżyserii J. Kadara i E. Klosa). Wreszcie film muzyczny *Botostroj* według powieści Svatopluka Turka w reżyserii K. M. Wallo.

Niespodziewane konsekwencje

Polityka represji, zastosowana ostatnio przez rząd w Bonn wobec postępowych filmowców z Niemiec Zachodnich, którzy pracowali w Niemieckiej Republice Demokratycznej, dała niespodziewane (dla adenauerowskich neofaszystów) rezultaty. Zamiast wstrzymania emigracji na wschód — spotęgowała ją. Tak dalece, że zainterweniować musiał reakcyjny, zachodnio - berliński Związek Twórców Filmowych. *„Protestujemy energicznie* — stwierdza oświadczenie Związku — *przeciw postanowieniu rządu, wynikłemu z nieznajomości sytuacji... Są w Berlinie setki (!) aktorów, dla których wschodni Berlin stanowi jedyną możność zarobkowania. Znaczna ilość twórców o głośnych nazwiskach pracuje w „Defie" lub teatrach wschodnioberlińskich. Nie mają oni żadnych (!) możliwości znalezienia pracy na zachodzie... Jeśli się podejmuje podobne decyzje, trzeba się najpierw zastanowić, czy została stworzona na zachodzie odpowiednia baza materialna dla umożliwienia filmowcom egzystencji"*.

W Związku Radzieckim wszedł na ekrany kolorowy film niedawno zmarłego reżysera ukraińskiego Igora Sawczenki pt. **Taras Szewczenko.** Film zrealizowany przez wytwórnię filmową w Kijowie jest poświęcony wielkiemu ukraińskiemu poecie i działaczowi społecznemu.

W KILKU WIERSZACH

W Budapeszcie zmarł aktor węgierskiego teatru i filmu — nagrodzony dwukrotnie nagrodą im. Kossutha — ARTHUR SOMLAY. Somlay występował w filmie od 1931 r. Polskiej publiczności jest znany z filmów GDZIES W EUROPIE (występował w roli starego muzyka) i GĘSIAREK MATYI (rola prof. Mokosa).

◆

L. Arsztam — znany radziecki reżyser zakończył realizację filmu PODZEGACZE WOJENNI. W kapitalnej scenie procesu o rzekome podpalenie Reichstagu ożyje postać wielkiego komunisty, niezapomnianego wodza narodu bułgarskiego — G. Dymitrowa.

◆

Na ekrany radzieckie wszedł długometrażowy, dokumentalny film kolorowy RADZIECKI UZBEKISTAN. Film ten spotkał się z dobrą oceną krytyki, która stwierdza, że jest on doskonałym obrazem życia jednej z republik radzieckich, trafnie pokazującym bogactwo i piękno kraju oraz jego rozwój kulturalny.

◆

Ostatnio ukazała się książka Rene Claira PO GŁĘBOKIM NAMYŚLE, poświęcona historii filmu od 1920 do 1950 roku.

Postępowy publicysta filmowy Georges Sadoul w długiej recenzji zamieszczonej w LES LETTRES FRANCAISES pisze m. in. „Książkę Claira czyta się z wielkim zainteresowaniem i ciągle się do niej powraca. Utrzymane w powściągliwym tonie zwierzenia mówią o tym co najważniejsze — są kluczem do twórczości samego Claira. Ten tom wspomnień jest na poziomie jego najlepszych, najpopularniejszych filmów".

Każdego miesiąca belgijscy krytycy filmowi zbierają się dla oceny filmów i wybrania najlepszego filmu wyświetlanego w danym miesiącu. Na ostatnim takim zebraniu krytycy jednogłośnie orzekli, że najlepszym filmem wyświetlanym w październiku był ALEKSANDER NEWSKI reż. S. Eisensteina.

◆

Znakomity film M. Cziaurelego UPADEK BERLINA jest wyświetlany obecnie jednocześnie w dziewięciu czołowych kinoteatrach Bukaresztu w rumuńskiej wersji dźwiękowej. Jest to pierwszy film dubbingowany w Rumunii.

◆

Przewodniczący Ligi Obrony Filmu Francuskiego, reż. Claude Autant-Lara, realizuje film pt. PYCHA, którego temat jest adaptacją jednej z nowel A. Czechowa. Rolę główną grać ma Michele Morgan.

Wręczenie Międzynarodowych Nagród Pokoju

W Moskwie odbyła się uroczystość wręczenia Międzynarodowych Nagród Pokoju filmowcom radzieckim, którzy wraz z pracownikami kinematografii węgierskiej zrealizowali kolorowy film dokumentalny **Młodość świata,** poświęcony Międzynarodowemu Festiwalowi Młodzieży w Budapeszcie. Odznaczeni zostali: A. Owaniesowa, G. Bobrow, J. Bessarabow, D. Kaspij i A. Sołogubow. Yves Farge, wręczając dyplomy laureatów Międzynarodowej Nagrody Pokoju, podkreślił znaczenie kinematografii radzieckiej i jej wielką rolę w walce o pokój. W imieniu odznaczonych G. Bobrow oświadczył, że pracownicy filmu radzieckiego poświęcą wszystkie siły dla utrwalenia pokoju na całym świecie.

Książka o twórczości Pudowkina

Nakładem moskiewskiego wydawnictwa „Goskinoizdat" ukazała się niedawno obszerna praca pt. „WSIEWOŁOD PUDOWKIN, LUDOWY ARTYSTA ZSRR", napisana przez A. Mariamowa.

Książka daje wnikliwy, oparty na ciekawych materiałach, obraz drogi twórczej znakomitego reżysera na przestrzeni minionych 30 lat. Autor wiele miejsca poświęca również charakterystyce epoki i rozwojowi całej radzieckiej sztuki filmowej, której jednym z najwybitniejszych twórców jest Pudowkin. Pracę uzupełniają doskonałe zdjęcia oraz filmografia dzieł reżysera.

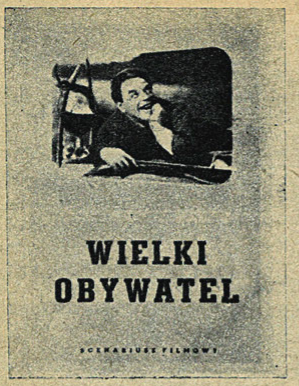
Egzemplarze książki są do nabycia w Polsce w księgarniach Międzynarodowego Klubu Książki i Prasy.

W filmie „Defy" SKAZANA WIOSKA Edward von Winterstein występuje w roli wiejskiego proboszcza. Na zdjęciu: Edward v. Winterstein i W. Ilin.

Film „Akcja B" ukończony

Reżyser Józef Mach skończył pracę nad filmem **Akcja B,** o walce czechosłowackich wojsk pogranicza z banderowcami. Film był realizowany przeważnie w plenerze, w tzw. Vratnej Dolinie i w Fierdowie pod Żygliną, w ojczyźnie legendarnego Janosika. W głównych rolach występują laureaci nagród państwowych: A. Hegerlikova, M. Huba, O. Lukesz i J. Maresz oraz wielu innych, znanych nam aktorów. Operatorem filmu jest J. Vegricht. Muzykę opracował J. Srnka.

Scena z nowego filmu rumuńskiego U NAS NA WSI, reż. J. Georgescu i W. Iliu, opartego na powieści „Czerwcowe noce".



czytając „Wielkiego obywatela”

Tak się szczęśliwie złożyło, że polski przekład scenariusza *Wielkiego obywatela* *), pióra M. Blejmana, M. Bolszincowa i F. Ermlera, ukazał się niemal równocześnie z polską premierą tego monumentalnego filmu. Stąd też recenzja z książkowego wydania scenariusza zbiega się niemal z problemową recenzją z filmu (zamieszczoną w n-rze 48 naszego pisma).

Zwalnia to recenzenta książki od uwag ogólnych o samej istocie dzieła, pozwalając skierować uwagę na analizę mistrzostwa scenariusza i różnic między nim a ostateczną postacią filmu.

Wielki obywatel to szeroka epopeja polityczna, której wielowątkowość hamowana jest przez rozbudowę jednego wątku głównego, biografii Szachowa. Cechą charakterystyczną tego scenariusza, która zdecydowała o jego nowatorskiej odrębności, jest odważne i zasadnicze wdarcie się w samą istotę najdonioślejszych procesów politycznych, które determinowały historię ZSRR w latach 1925—1935. W historycznie wierny a równocześnie artystycznie przekonywający sposób zilustrowano w filmie problem budowania socjalizmu w jednym kraju, problem genezy i rozwoju ruchu współzawodnictwa i racjonalizatorstwa, problem partyjnej krytyki i samokrytyki, problem roli partii w życiu narodu, wreszcie problem wyrodnienia obozu trockistowskiej opozycji i zdrady.

Celne ustawienie tylu trudnych, wzajemnie zazębiających się i powiązanych w dramatyczną całość problemów wymagało szczególnego rozbudowania dialogu. Autorzy scenariusza poszli bez wahania tą niebezpieczną drogą i odnieśli walne zwycięstwo nad groźbą zagubienia filmowości tematu, groźbą teatralizacji, ustatycznienia filmu.

Dokonali tego w pierwszym rzędzie przez doskonałą kondensację i wysubtelnienie dialogu. Niemal każde zdanie filmu streszcza w zrozumiałym skrócie całe zagadnienia.

Gdy Maksym przyjeżdża na kontrolę a Kartaszow dla odwrócenia uwagi zaczyna mu referować sprawę szkolenia, ten nagle przerywa, trafiając w sedno sprawy: — *„Moskwa nie da wam Szachowa na pożarcie“*. Gdy leśnik spowiada się Szachowowi z zamiaru zabicia go i milknie, by dać mu czas do rozmyślań nad niegodziwością towarzysza tylu polowań, Szachow pyta nagle: — *„A co, chłopi się cieszą, że tędy pójdzie kanał?“*. Gdy Awdiejew triumfalnie roztacza przed Szachowem wizję przekroczenia planu, ten przerywa mu nagle wpół słowa: — *„Czy nie wydaje się wam, że trzeba by podać się do dymisji?“*. Gdy Nadia odwiedza chorego ze wstydu Duboka i, mimo pierwotnych zamiarów, wszczyna z nim kłótnię, kończy ją, wybiegając, słowami: — *„Przecież ciebie lubią, stary czorcie!“*. W gorzej napisanym scenariuszu każde z tych zdań byłoby rozbite na kilka nowych lub nawet na kilka odrębnych, zbędnych sytuacji.

Podobnie skondensowany jest język trockistów. — *„Cóż może być silniejsze od siły, o której nikt nie wie?“* — pociesza Borowski Briancewa, tłumacząc mu konieczność zejścia po klęsce do konspiracji. A metody działania Borowskiego? — *„Znajdź w człowieku odpowiednią śrubkę, przekręć ją i człowiek jest skończony!“*. A jego stosunek do politycznej moralności bolszewików: *„Samokrytyka... W demokrację się bawią! Modne sztuczki! Łajdaki!“*

Emocjonująca dramaturgia scenariusza opiera się na kontrastowym montowaniu scen (zwłaszcza w drugiej części). Borowski triumfuje, że psychologiczny manewr z samokrytyką Awdiejewa się udał i mówi do Jaszy: — *„A teraz nasz Awdiejew jest głównym sprawiedliwym i w tej chwili popija herbatkę w mieszkaniu Szachowa“*. Następne ujęcie: Awdiejew rzeczywiście siedzi w mieszkaniu Szachowa. Ale triumf Borowskiego jest przedwczesny i sytuacja rozwinie się dlań niekorzystnie. Albo takie spięcie: fotografia Nadi w gazecie, czytanej przez chorego Duboka, i ta sama fotografia w gazecie, czytanej przez zdrajcę Piatakowa. Albo: po kameralnej scenie, demaskującej wobec widza Ziemcowa jako zdrajcę, następuje scena, w której Ziemcow najspokojniej zasiada na posiedzeniu egzekutywy partyjnej.

Obok metody kontrastów dramaturgia scenariusza opiera się na świetnej znajomości psychiki pokazywanych postaci. Klasyczny przykład: rozmowa Szachowa z Awdiejewem. Szachow podejrzewa inżyniera tylko o karierowiczostwo, inżynier boi się, że Szachow zna istotne kulisy zdrady. Dzięki temu popełnia szereg nierczności, które mu potem wytknie Borowski, lepiej znający Szachowa. Subtelny, wnikliwy stosunek scenarzystów do postaci dwu głównych przedstawicieli obozu wrogów: Kartaszowa i Borowskiego, zasługuje również na pochwały. Pyszna jest scena, w której Jasza demaskuje Ziemcowa jako byłego prowokatora Ochrany, a ten z kolei demaskuje się jako aktualny zwierzchnik Jaszy.

Zasługują na baczną uwagę takie elementy scenariusza, które nazwać można „domyślnikami“: jednym pociągnięciem pióra autorzy każą się domyślać rzeczy, o których nie zdążyli czy nie potrzebowali mówić wprost. Nie powiedzieli np. co się stało z usuniętym z „Czerwonego Metalowca“ Dubokiem. Ale w jednej z końcowych scen Kolesnikow mówi: — *„...Nie nawalimy, jeśli Dubok w porę dostarczy turbin“*. Czyli, że Dubok kieruje znowu jakąś — być może mniejszą — fabryką. Tak samo nie powiedziano wprost, co się stało z Borowskim, od kiedy przestał być sekretarzem komitetu krajowego. Ale w scenie z robotnikiem, który nie chce zniszczyć transporter, dowiadujemy się, że Borowski ogłaszał w prasie apel o zaniechaniu podziemnej roboty, zaś z innej sceny, że aby żyć — musi się zajmować statystyką.

Do ciekawych wniosków prowadzi także porównanie różnic między scenariuszem a filmem. Ogólnie biorąc, odrzucono w realizacji sceny ilustrujące tezy mniej ważne lub dostatecznie oświetlone skądinąd. Do takich należą: pompatyczny przyjazd Kartaszowa wagonem sypialnym z Moskwy, jego przygotowania do kąpieli, sceny pokazujące zażyłość Duboka z Awdiejewem i lizusostwo tego ostatniego, scenę w której szofer Szachowa wozi go śpiącego po mieście, by go zmusić do paru kwadransów odpoczynku. Szkoda natomiast paru scen (i fragmentów scen) pierwszej części, ilustrujących stosunki mieszkaniowe w Domu Rad, zażyłość Szachowych i Kartaszowów. Ich brak w filmie czyni później niezrozumiałym postępek Olgi, ujawniającej Szachowowi korespondencję męża oraz nutki żalu pod adresem Kartaszowa w przemówieniu matki Szachowa.

Znikły także w wersji ekranowej niektóre postacie, niepotrzebnie powiększające i tak duży zespół działających postaci: kierownik kina „Colosseum“, szofer Szachowa, kierowniczka domu wypoczynkowego, Łagutin z budowy, lekarz szpitalny.

Wobec usunięcia niektórych scen plenerowych, pewne sceny atelierowe przesunięto w plener celem zerwania z kameralnością filmu. Tak np. rozmowa Dubok — Kac w domu wypoczynkowym toczy się nie w bawialni domu, lecz na tarasie. Rozmowa Szachowa z przystojną Łosiewą odbywa się na budowie, a nie w gabinecie.

Szczególnie interesujące są sceny czy ujęcia dodane przy realizacji filmu, zmierzające ku podkreśleniu wagi dobrze zaobserwowanego szczegółu. W pełnej napięcia scenie, w której na oczach całej fabryki Szachow uruchamia pierwszy traktor, w scenariuszu motor od razu zapala, w filmie zaś musi Szachow próbować kilka razy. Leśnik po przyznaniu się do winy nie tylko zostaje wypuszczony, ale idzie z jednym z członków komitetu na posiłek do stołówki. W scenie aresztowania Borowskiego ten zażywający stale pigułki homeopata machinalnie sięga po flakonik, ale pastylek już nie zażywa, tylko wyrzuca je na podłogę. Wreszcie w końcowej scenie przemarszu przed trumną umieszcza reżyser niewykrytego, ironicznie uśmiechniętego Jaszę, którego obecność nawołuje do dalszej czujności.

Wydanie scenariusza *Wielkiego obywatela* należy do trafnych posunięć Filmowej Agencji Wydawniczej.

Szkoda, że w przekładzie, mimo poprawności języka, zdarzają się przykre potknięcia, nie usunięte przez redaktora książki. Nieprzyjemnie razi czytelnika w mowie pogrzebowej zwrot: *„Szachow był taki sam jak my, tylko trochę wyższy“* (zamiast oczywiście, *większy*). Także Nadia na początku swego racjonalizatorskiego referatu mogłaby nie mówić: *„Rezerwuję sobie prawo powiedzenia kiedy indziej o nosach i charakterach“* (zamiast: *porozmawiania* kiedy indziej). Wreszcie nieporozumieniem jest to, że Kartaszow zwraca się do dyplomaty zachodniego *per wy*.

Drobne te niedociągnięcia nie osłabiają jednak dodatniego sądu o publikacji jako całości.

JERZY PŁAŻEWSKI

*) Biblioteka Scenariuszy Filmowych. Tom V. **M. Blejman, M. Bolszincow i F. Ermler — WIELKI OBYWATEL.** Z rosyjskiego przełożył St. Strumph - Wojtkiewicz. Przedmowę napisał Z. J. Terażycki. Okładka projektu J. M. Brzeskiego. Redaktor książki: Lech Mokrzycki. Str. 184. Wyd. Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa. 1951. Cena 6 zł.

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

WIELKA SIŁA

Scenariusz wg sztuki **B. Romaszowa**
Reżyseria: **Fryderyk Ermler**
Zdjęcia: **A. Kalcaty**

Film o walce z reakcyjnymi prądami w nauce.

Wykonawcy: **B. Baboczkin** (Ławrow), **W. Chochriakow** (Milagin), **G. Iniutina** (Klaudia), **J. Tołubiejew** (Abuładze), **N. Bogolubow** (Ostroumow), **F. Nikitin** (Rublow), **B. Smirnow** (Żukow) i **A. Wiolinow** (Miedyncew).

Produkcja: **„Lenfilm“ — 1949.**

Reżyseria polskiej wersji dubbingowej: **T. Markowski**

Redaktorzy tekstów: **J. Balkiewicz i J. Czarny**

Udźwiękowienie i opracowanie wersji polskiej: **Studio Dubbingowe Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi — 1951.**

KTO TO?
Patrz str. 19

SONNENBRUCKOWIE
PO RAZ PIĄTY

Po raz pierwszy bodaj w naszej literaturze spotykamy pozycję o tak skomplikowanym rodowodzie. Bo pomyślmy: Leon Kruczkowski napisał sztukę sceniczną „Niemcy". Na podstawie sztuki Georg C. Klaren, Leon Kruczkowski i Kurt Maetzig napisali scenariusz filmowy, zatytułowany „Die Sonnenbrucks". Ze scenariusza literackiego powstał scenopis, zawierający oprócz opisu miejsc i wydarzeń oraz dialogów — także szczegółowe wskazówki realizatorskie: opis sytuacji, rodzaje planów, ujęć itd. Wreszcie na podstwie filmu znanego u nas pod tytułem *Rodzina Sonnenbrucków* Tadeusz Kowalski opracował literackie opowiadanie pod tym samym tytułem.*) Wliczając reżyserię teatralną jest to więc piąta „obróbka" tematu.

Nasuwa się pytanie, czym jest opowieść Kowalskiego w stosunku do dramatu L. Kruczkowskiego? Chyba „opracowaniem opracowania". Jest opowieścią filmową różniącą się tym od znanych nam ogłoszonych drukiem scenariuszy filmowych, iż powstała nie przed filmem, a po nim, nie służyła za podstawę scenariusza filmowego, ale wzorowała się na nim. W wydaniu niemieckim (bo omawiana opowieść ukazała się również nakładem Deutscher Filmverlag w NRD) mówi się, iż jest ona „nacherzählt" czyli opowiedziana już „po" wszystkim, a więc po ukazaniu się filmu. Autor obejrzał „za nas" film i „własnymi słowami", lecz bardzo dokładnie opowiedział jego treść.

Ważne jest jednak przede wszystkim, jaką rolę spełnia to opowiadanie, co daje czytelnikowi?

Sądzę, iż spełnia rolę pożyteczną i daje wiele.

Ci, którzy nie znają ani sztuki, ani filmu, dzięki pracy Kowalskiego spotkają się z ideową treścią dramatu, z jego problematyką, żywo każdego z nas obchodzącą. Wszystko bowiem, co pomaga zrozumieć zjawiska związane z wielką sprawą Niemiec, co pomaga zrozumieć sprawy Niemców w niedalekiej przeszłości, przyczynia się do ugruntowania w świadomości polskiej właściwej postawy wobec walki o odrodzenie moralne narodu niemieckiego i polityczne zjednoczenie Niemiec, walki prowadzonej w imię pokoju przez zaprzyjaźnioną z nami Niemiecką Republikę Demokratyczną.

Skoro nie został wydany scenariusz filmu *Rodzina Sonnenbrucków*, dobrze się stało, iż pojawiła się ta ciekawa opowieść filmowa.

Czytelnicy, którzy widzieli bądź sztukę Kruczkowskiego, bądź film G. Klarena, z przyjemnością odtworzą w swej pamięci, wspomaganej wyobraźnią i... licznymi fotosami, ludzi i wydarzenia oglądane na scenie czy ekranie, zastanowią się raz jeszcze nad zagadnieniem „połowiczności sumienia", nad dialektyką stosunku jednostki wobec zbrodni systemu hitlerowskiego.

Opowiadanie Kowalskiego posiada wszelkie cechy właściwe gatunkowi literackiemu zwanemu nowelą filmową, a więc zwarty, oszczędny styl, obrazowy język, ekonomię opisów. Wydaje się jednak, iż bez szkody dla wierności opisu, bez naruszenia lakoniczności stylu, natomiast z pożytkiem dla potoczystości narracji można było odstąpić od metody dzielenia opowieści na poszczególne sceny, wiążąc je w płynny ciąg obrazów.

Wolno też mieć pretensję o brak szlifu drobiazgów, jak choćby to nienaturalnie brzmiące: „Panie żandarmie!".

Graficzna strona książki jest staranna. Liczne ilustracje doskonale uzupełniają tekst.

st. g.

*) Biblioteka Scenariuszy Filmowych. Tom VIII. **RODZINA SONNENBRUCKÓW.** Na podstawie filmu „DEFY" zrealizowanego w/g sztuki **NIEMCY Leona Kruczkowskiego** opracował **Tadeusz Kowalski.** Okładkę wykonał: **Tadeusz Kowalski.** Redaktor książki: **Lech Mokrzycki.** Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa. 1951. Str. 110 + 32 fotosy. Cena zł 6.50.

KTO TO?
Patrz str. 22

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

ALARM

Scenariusz: **O. Wasyliew i A. Wagenstein**

Reżyseria: **Zachary Żandow**

Zdjęcia: **E. Raszew i Z.Żandow**

Muzyka: **L. Lipkow**

Dramat z życia bułgarskiego w latach ostatniej wojny.

Wykonawcy: **St. Sawow** (Witan Łazarow), **N. Stanisławska** (jego żona), **G. Ganczew** (Borys), **D. Ganczew** (Sawa Weliczków), **K. Ganczewa** (Lili, jego żona), **G. Banczew** (Dobri) i **R. Wilczanow** (Bojko).

Produkcja: **Bułgarska Wytwórnia Filmów Fabularnych — 1950.**

KWITNĄCA UKRAINA

Scenariusz: **A. Małyszko**

Reżyseria: **M. Słucki**

Zdjęcia: **K. Bogdan, I. Kacman, J. Marczenko.**

Muzyka: **P. Majboroda, D. Pokrass.**

Barwny film o wszystkich dziedzinach życia i ludziach Ukrainy radzieckiej.

Produkcja: **Ukraińska Kronika Filmowa — 1950.**

JEDNODNIOWI MILIONERZY

Scenariusz: **Alex Joffe**

Reżyseria: **Andre Hunebelle**

Muzyka: **Jean Marion**

Zdjęcia: **Marcel Grignon**

Komedia nieporozumień.

Wykonawcy: **B. Lajarrige** (Dubreuil, dziennikarz), **L. Bellieres** (Flamand, wydawca dziennika), **J. Baumer** (przewodniczący sądu). **Y. Deniaud** (włóczęga), **M. Revol** (marynarz), **J. Brochard** (Piotr Berger), **G. Morlay** (Helena, jego żona), **J. Fusier-Gir** (Luiza), **P. Larquey** (ojciec Juliusz), **Gabriello** (burmistrz), **Balpetre** (lekarz).

Produkcja: **P.A.C. i „Pathe Cinema" — 1949.**

NIEDŹWIEDŹ

Scenariusz: **I. Annienski wg. sztuki A. Czechowa**

Reżyseria: **I. Annienski**

Zdjęcia: **E. Szapiro**

Muzyka: **W. Żełobiński**

Komedia satyryczno-obyczajowa.

Wykonawcy: **O. Androwska** (Helena Popowa, wdówka), **M. Żarow** (Smirnow, obywatel ziemski), **I. Peltcer** (Łukasz, lokaj)

Produkcja: **„Bielgoskino" — 1938**

Program obejmuje ponadto średniometrażowe filmy:

GRZECH

Sfilmowany fragment przedstawienia sztuki St. Żeromskiego.

DZIADEK DO ORZECHÓW

Radziecki film muzyczny.

FUTRO PANA KRÜGERA
(Der Biberpelz)

Scenariusz: **R. A. Stemmle wg sztuki Gerhardta Hauptmanna**

Reżyseria: **Erich Engel**

Zdjęcia: **Bruno Mondi**

Muzyka: **Ernst Roters**

Satyra na mieszczaństwo Niemiec wilhelmowskich

Wykonawcy: **W. Hinz** (F. von Wehrhahn) **K. Haack** (Regina jego żona), **F. Benkhoff** (Augusta), **F. Gnass** (Juliusz jej mąż), **I. Rentsch** (Leontyna), **E. Hancke** (Adelheid), **P. Bildt** (W. Krüger rentier), **B. Monnard** (Afela jego żona), **H. Wilk** (dr Fleischer) i inni.

Produkcja: **„DEFA" — 1949.**

Słup graniczny na szczycie oddziela od siebie wesołą i bogatą Ziemię Mirosława od ubogiego i smutnego Królestwa Północy.

KRÓLEWNA na Bawandowie

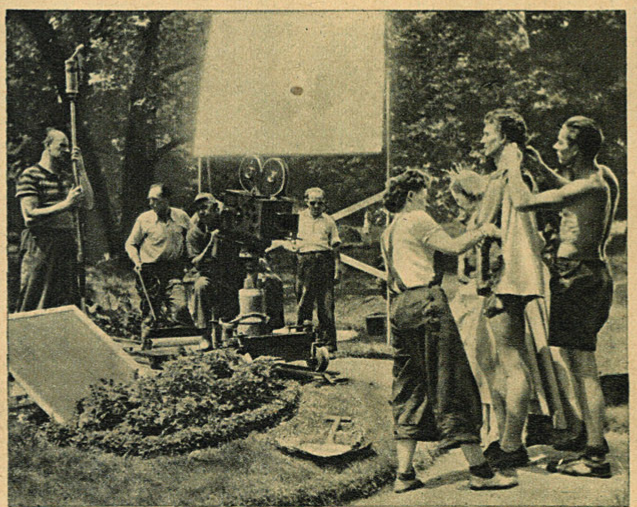
Przystojny młody człowiek, ubrany w długie buty, obcisłe białe spodnie i koszulę z bufiastymi rękawami wdrapał się na wyniosły szczyt, skąd widać dobrze kraje po obu stronach górskiego łańcucha. Kręty trakt wiedzie obok kamiennego słupa, na którym siedzi drapieżny kruk. Na jednej stronie słupa napisano „Ziemia Mirosławowa". Na drugiej — „Królestwo Północy".

Sinieją dalekie drogi przed wysokim wędrowcem. W parę dni przemierzy szmat świata, jaki dzieli go od wielkiego zamku, z którego włada Królestwem Północy stary i niedołężny król.

Stary król ma młodą i piękną córkę, której oblicze na długo zmąciło spokój wędrowca. Pyszna i harda królewna Krasomila dumnie wydyma swe ładne usta, z wyżyn swej komnaty spoglądając na ziemski padół, po którym chodzą zwykli, nieciekawi ludzie. Wydają się znudzonej Krasomili niesympatyczni i godni pogardy.

Ale stary król ma także orszak wielmożów i doradców. Dawno już przestał zdawać sobie sprawę, że jest tylko kukłą w ich zręcznych rękach, że lud Królestwa Północy jest ubogi, smutny i jęczy pod niesprawiedliwym jarzmem niewoli.

Widzi tę niewolę i współczuje z uciskanymi zamkowy ogrodnik, na którego ledwie raczy spojrzeć z ukosa zamknięta w swej komnacie Krasomila. Ale my patrzymy lepiej i mimo jego roboczego stroju poznajemy w ogrodniku wędrowca z gór. Jednak i my znamy tylko część prawdy. Nie wiemy na przykład co stało się z królem sąsiedniego państwa, Mirosławem, który ostatnio zupełnie nie pokazuje się w swojej stolicy.

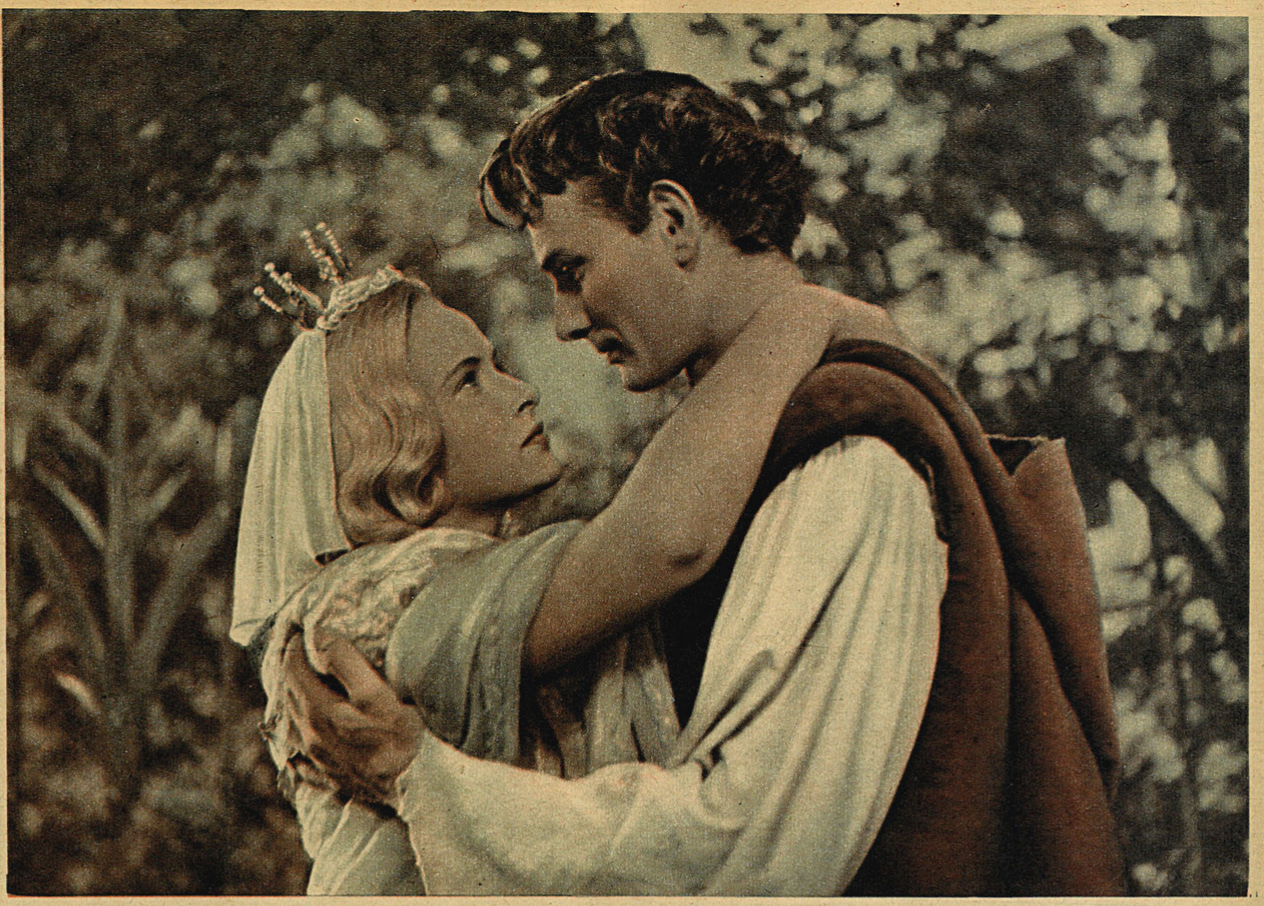


Krasomila jest ubrana nienagannie, natomiast w stroju ogrodnika zauważyła kostiumerka niedokładność, którą trzeba usunąć.

Chcecie wiedzieć, co się z nim stało? Owszem, dowiecie się, ale nie tak prędko! W ten sposób odpowiadały niegdyś staruszki-bajczarki niecierpliwym słuchaczom, gromadzącym się przy kominku w długie, zimowe wieczory.

Dziś funkcje staruszek - bajczarek (w stosunku do młodych i starych dzieci) przejął film. I to w wieczory niekoniecznie nawet zimowe. I film, chlubnie rozwiązawszy wiele pilnych zadań, postawił sobie pytanie, czy słuszne jest rezygnowanie z bogactw kultury narodowej, nagromadzonej przez wieki w legendach, baśniach i podaniach ludowych.

Na to pytanie dali odpowiedź ludzie w pasiastych pulowerkach, czapeczkach z przezroczystym daszkiem i trampkach od Baty, którzy minionego lata przywieźli parę ciężarówek skomplikowanego sprzętu na podwórzec gotyckiego zamku Hluboka w południowych Czechach. To pod wodzą reżysera Bożywoja Zemana (ten sam, który nakręcił *Tchórza*) przyjechała ekipa realizatorska



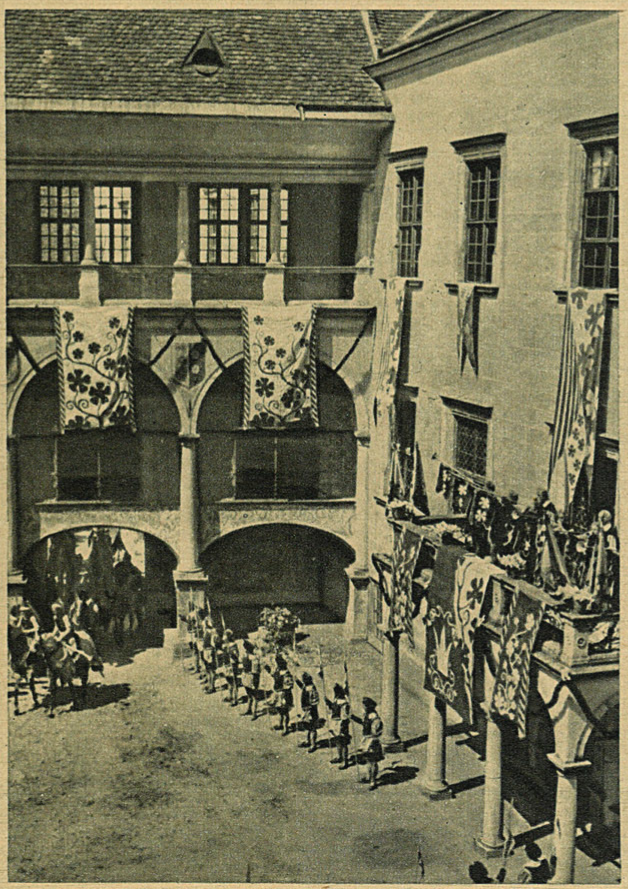
W zakończeniu filmu Vladimir Raz i Alena Kohoutowa pocałują się oczywiście. Tak musi się przecież kończyć każda bajka.

nowego filmu czechosłowackiego pt. *O dumnej królewnie.*

Pomysłu dla scenariusza dostarczyła utrwalona przez czeską Orzeszkową — Bożenę Niemcową stara baśń ludowa o miłości dwojga... ale nie uprzedzajmy wypadków! Scenarzysta Oldrzich Kautsky z zapałem wziął się do napisania scenariusza tej filmowej bajki, która należeć będzie do barwnego i atrakcyjnego, ale za mało dotąd znanego gatunku filmowego.

„Nasza nowatorska próba — napisał niedawno w czeskim dwutygodniku „Kino" Oldrzich Kautsky — objawiła nam nieprzeczuwaną przez nas samych mądrość ludową, ciągle aktualną, i niezmierną barwność filmową baśni i legend. Wzorem był nam *Kamienny kwiat* reż. A. Ptuszki, ale ambicją naszą było sięgnięcie do naszej narodowej spuścizny".

Nie zaimponowały twórcom filmu modne tendencje pakowania w ramy starej legendy — współczesnych akcesoriów. Staremu królowi nie postawiono w sali tronowej telefonu, a Krasomili nie dano do dyspozycji błękitnej Tatry. Rozszerzając temat bajki zapisanej przez Niemcową, twórcy filmu sięgnęli także do innych baśni. Tu jednak dokonać musieli selekcji: anonimowi spisywacze podań ludowych naginali je zazwyczaj do doraźnych potrzeb dydaktycznych. Ubodzy stawali się w nich z reguły żebrakami, czasem złoczyńcami, a macochy bez wyjątku — potworami.



Stary zamek w Hlubokiej musiał w toku zdjęć plenerowych ulec pewnym retuszom: obok halabardnika nie sterczy już hydrant...

Stare mury zamku w Hlubokiej rozbrzmiewały przez całe lato wesołymi głosami filmowców. Wstąpiło w nie nowe życie tak, jak nowe życie wstąpiło i w starą legendę, na którą czeka z dużym zainteresowaniem czechosłowacka publiczność: dzieci i dorośli.

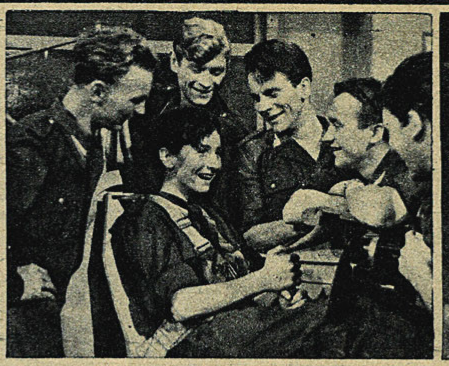
Znany w Polsce z *Pragi roku 1848*, *Posła przedświtu* i *Ślubu z przeszkodami* Vladimir Raz kreuje w filmie postać wędrowca-ogrodnika. Krasomilą jest natomiast nieznana polskiemu widzowi Alena Kohoutowa (znana jedynie naszym czytelnikom z okładki n-ru 155 „Filmu" — n.b. wyszła tam niezbyt korzystnie).

Po dokonaniu plenerów w hlubockim zamku i w Czeskiej Szwajcarii opodal Hrzeńska, film *O dumnej królewnie* powędrował do hal zdjęciowych Barrandova, skąd dalszą drogę na ekrany odbędzie prawdopodobnie w początkach przyszłego roku.

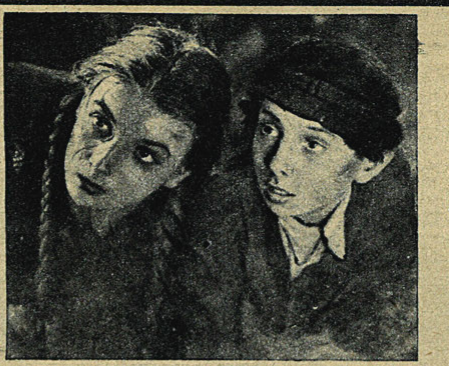
Realizm filmowy nie wyklucza bynajmniej celowo użytej fantastyki. Wszędzie tam, gdzie nie służy ona ucieczce od rzeczywistości ani przemytowi reakcyjnych, dekadenckich teorii, może fantastyka z powodzeniem rozszerzać zakres działania współczesnego twórcy i wzbogacać arsenał gatunków postępowej kinematografii. W jakim stopniu udał się naszym czeskim kolegom ich baśniowy eksperyment — zobaczymy po ukończeniu filmu.

J.P.

Obrazy Sojuzdietfilmu ukazują radosne dzieciństwo. W filmie **Uczennica Ia** zespół małych aktorów gra z prostotą swoje role.



Bohater **Pierwszego startu**, Tomek Spojda, z niesfornego urwisa zmienia się w pożytecznego członka młodzieżowego zespołu.



A. Ford, czuły na niedolę dziecka, przedstawia w **Ulicy Granicznej** społeczeństwo dzieci walczących z hitlerowskim wrogiem.

Drodzy Czytelnicy!

Na początek omówimy listy ostatniego tygodnia, w których korespondenci nasi wspominają kreacje dziecięce i filmy, gdzie dzieci odgrywały ważne role.

Dziecko-aktor

Młodzież i starsze dzieci oceniają prostotę i realizm gry aktorów Sojuzdietfilmu. „UCZENNICE VII KLASY" BASIA I EWA zachwycają się grą aktora w roli Timura, a także naturalną grą chłopców z filmu **Czerwony krawat**. Wspominają o świetnie odtworzonej postaci sekretarza pionierów Czaszkina, którego gra młodziutki aktor Tola Ganiew.

Młoda „KINOMANKA Z PRUSZKOWA" — chciałaby raz jeszcze zobaczyć film **Uczennica Ia** z świetną Natašzą Zaszczypiną w roli głównej bohaterki Marusi. Aktorkę tę podziwiała również w filmie **One mają Ojczyznę**.

„PEDAGOG" z Radomia — w swym interesującym liście zastanawia się nad zagadnieniem, czy filmy, gdzie dzieci odgrywają przodującą rolę odpowiednie są dla dzieci czy raczej dla dorosłych, i czy dobrym posunięciem pedagogicznym jest ukazywanie dzieciom ich rówieśników na ekranie.

Zagadnienie to zainteresuje rodziców i wychowawców, a także i młodzież, która żywo śledzi na ekranie kreacje dziecięce i młodzieżowe. Prosimy o zabieranie głosu w tej sprawie.

Pisaliśmy kilkakrotnie o wytwórni **Sojuzdietfilm**, która w ciągu kilkunastu lat swego istnienia wyprodukowała już wiele filmów. Wspominaliśmy również i o tym, że obrazy Sojuzdietfilmu dzielą się na filmy dla dzieci z udziałem dorosłych aktorów i na filmy, w których dorośli aktorzy występują w rolach epizodycznych, a główne ro'e odtworzone są przez dzieci i młodzież, przy czym podkreślić należy fakt, że godziny pracy dzieci ułożone są tak, aby zajęcia filmowe nie przeszkadzały w nauce.

Naturalna gra dzieci Sojuzdietfilmu odbiega daleko od wszelkiej sztuczności młodocianych gwiazd filmowych. Starsze pokolenie pamięta Shirley Temple, przesłodzoną gwiazdkę hollywoodzką, która tak mało przypominała żywe dziecko i tak niewiele miała wspólnego z życiem. Takie lalkowate shirleyki występują i dziś jeszcze w wielu seryjnych filmach amerykańskich.

O dobrym i złym dzieciństwie

Jeszcze w epoce kina niemego obok rozkosznej bezmyślnej laleczki ukazuje się na ekranie smutna postać opuszczonego dziecka. Jackie Coogan w roli maleńkiego włóczęgi występuje w filmach Charlie Chaplina i jest równie jak on samotny, bezdomny, obdarty. Chaplin nie usiłuje rozwiązać na ekranie beznadziejnych losów małego włóczęgi.

Ciężką dolę opuszczonego dziecka przedstawia realizator radziecki Ekk, który kończy swój film radosnym obrazem szczęśliwego dzieciństwa w ustroju socjalistycznym.

Filmy o bezdomnym dziecku, produkowane w krajach kapitalistycznych, dalekie są od optymizmu i nie usiłują rozwiązać problemu dziecka.

Z siłą i artyzmem przedstawia reżyser włoski De Sica w filmie **Dzieci ulicy** małych bezdomnych czyścibutów i ukazuje tragiczny obraz dziecka włoskiego po ostatniej wojnie. Film jest oskarżeniem społeczeństwa, które zamiast domów wychowawczych tworzy więzienia. Realizm tego filmu potęguje świetna gra chłopców, którzy nie są zawodowymi aktorami.

De Sica w filmie **Złodziej rowerów** przedstawia dziecko bezrobotnego Włocha, któremu ukradli rower. Patrząc na smutną twarz małego Brunona, myślimy o tym, kiedy to dziecko nie będzie zmuszone żyć w trudnych warunkach i brać udziału w ciężkich troskach swych rodziców, kiedy będzie mogło się uczyć i bawić beztrosko ze swymi rówieśnikami.

Czytelnicy projektują, krytykują, marzą

Coraz częściej nadchodzą listy pełne planów i pragnień dotyczących przyszłej polskiej produkcji, adaptacji filmowoliterackich, których projekty nasuwają się przy lekturze książek, przy oglądanych sztukach teatralnych.

EDWARD PAŁYGA, student z Warszawy — pisze o tym, że wiele sztuk teatralnych nadaje się do sfilmowania. Ostatnio widział w teatrze **Sułkowskiego** — Żeromskiego i myśli o możliwościach sfilmowania tej sztuki. Interesują go problemy związane z nauką i walką ideologiczną studentów na wyższych uczelniach, zastanawia się nad możliwościami przedstawienia ich w ujęciu filmowym.

JANUSZ BOROŃ, uczeń XI klasy — od dłuższego już czasu myśli o tym jak bardzo nadaje się do sfilmowania powieść Żeromskiego **Przedwiośnie**. Ułożył już nawet szkic scenariusza, który przedstawia nam w swym liście.

ZOFIA PILZNO-KAWKA — napisała scenariusz o życiu wielkiego skrzypka Paganiniego według książki Winogradowa.

LUCJAN TOMKO z Milanówka — po przeczytaniu **Chłopów** Reymonta zastanawia się nad możliwością sfilmowania tej wspaniałej powieści. Wspomina również o potrzebie lekkiej komedii muzycznej i wymienia **Wodewil Warszawski**, który oglądał na scenie. Problemy poruszane w sztuce Gabrieli Zapolskiej **Moralność Pani Dulskiej** nasuwają również myśl, jak bardzo zainteresowałaby masowego widza kinowego ta świetna satyra na zatęchłe mieszczaństwo.

FREDZIA, LULA I LUSIA z Radomia — pragnęłyby oglądać na naszych ekranach kolorowe baśnie Andersena. Chciałyby także, aby kinematografia polska produkowała polskie bajki, oparte na utworach ludowych lub literackich, które by zachwyciły je jak **Bajka o rybaku i rybce**.

Notujemy te urywki projektów, myśli i pragnień nadesłanych przez naszych czytelników. Mimo, że nie zawsze są one realne, świadczą jednak o tym, że zainteresowania naszych czytelników idą coraz bardziej w kierunku filmowym, że film wchodzi coraz bardziej w ich życie codzienne, zespala się z pracą, lekturą, rozrywką.

Scenariusze napisane w formie noweli należy przesyłać do Dyrekcji Programowej Generalnej Dyrekcji FP (W-wa, Puławska 61).

O TYM, CO NAM WSZYSTKIM LEŻY NA SERCU

J. CZAJKOWSKIEMU z Nowej Soli — który zastanawia się nad wielkimi możliwościami polskiej kinematografii, bogatym materiałem historycznym i literackim, który wciąż nie zostaje należycie wykorzystany, odpowiadamy raz jeszcze to, o czym pisaliśmy już wielokrotnie:

W miarę wzrastania możliwości rozwojowych naszej kinematografii, zwiększania bazy technicznej i ilości produkowanych rocznie filmów, znajdzie się z pewnością na warsztacie realizatora filmowego niejeden film historyczny nawiązujący do najlepszych, postępowych tradycji narodu. Nie znaczy to, by już teraz nasza przeszłość nie dostarczała tematu do dzieł filmowych. Ukończony został wielki film historyczno-biograficzny o Chopinie, w trakcie realizacji znajduje się obraz o życiu i walce generała Waltera-Świerczewskiego. Nie można jednak całej produkcji ograniczyć do tematyki historycznej. Należy pamiętać, że filmy tego typu są nadzwyczaj kosztowne i trudne w realizacji, że zawsze większość produkcji — to tematyka współczesna. O to, by nowe filmy polskie, ukazujące dzisiejszy dzień, były ciekawe i wzruszające — starają się wszyscy realizatorzy. Sprawa jakości i poziomu filmów polskich leży jednakowo silnie na sercu widowni, twórcy, jak i kierownictwu FP. W najbliższym czasie ujrzymy 4 nowe polskie filmy. Materiałów więc do uwag, dyskusji i korespondencji na pewno nie zabraknie. Czekać będziemy na Wasze i innych czytelników wypowiedzi.

★

CZYTELNIKOM „NASZEJ TAŚMY" najlepsze Życzenia Świąteczne i Noworoczne składa

KLAPS

KTO TO? Patrz str. 23

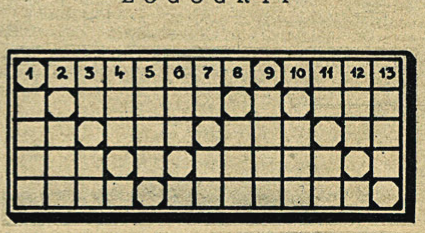
ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych (M. Białous), Polska Kronika Filmowa, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, J. Karajordanow, PWSF (H. Depczyk), M. Jahoda, J. Baranowski, W. Kondracki.

FILM TYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ!

LOGOGRYF



Do pionowych rzędów podanej figury wpisać 13 wyrazów pięcioliterowych o poniższych znaczeniach. Litery w zaznaczonych kratkach, czytane kolejno, dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Miejsce występów teatralnych 2) Odtwórca głównej roli w filmie „Kięska szpiega" 3) Odtwórca głównej roli w filmie „Śpiewak nieznany" 4) Tytuł sfilmowanej powieści Wandy Wasilewskiej 5) Tytuł sfilmowanej powieści Gorkiego 6) Tytuł polskiej komedii filmowej 7) Odtwórca roli Malika w filmie „Pocałunek na stadionie" 8) Odtwórca roli Hansa Behnke w filmie „Brunatna pajęczyna" 9) Imię aktorki występującej w filmie „Miasto nieujarzmione" 10) Odtwórca roli Stalina w filmie „Trzeci szturm" 11) Autor „Wiosny w Sakenie" 12) Reżyser filmu „Donieccy górnicy" 13) Twórca scenariusza do filmu „Jasna droga".

(S. Bobieni — Giżycko)

*

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Spróbuj zgadnąć". Za dobre rozwiązanie przynajmniej jednego z tych zadań przyznanych zostanie

10 nagród książkowych.

WIRÓWKA

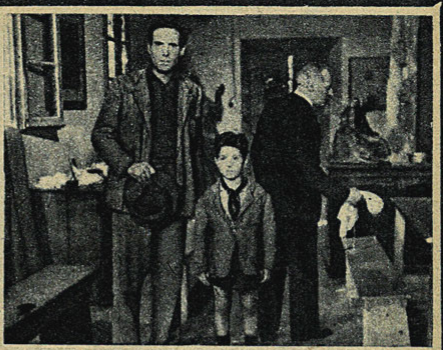
Następujące spółgłoski: B, B, C, C, C, C, C, C, D, D, G, G, H, J, J, J, J, J, K, K, K, K, K, K, Ł, Ł, Ł, M, M, M, M, M, M, M, M, N, N, N, N, N, N, N, N, N, Ń, P, P, P, R, R, R, R, R, R, R, R, S, S, S, S, S, T, T, T, T, T, T, W, W, W, W, W, W, W, W, W, W, W, W, Z, Z, Z, Z, Z, Z, Z, Z, Z wpisać do wolnych kratek podanej figury w ten sposób, aby dookoła poszczególnych liczb powstały ośmioliterowe wyrazy o poniższych znaczeniach. Początek odczytywania każdego wyrazu — do odgadnięcia, kierunek odczytywania zgodny z ruchem wskazówki zegara.

Znaczenie wyrazów: 1, 2, 3, 4 i 5 — nazwiska radzieckich artystek filmowych,

6, 7, 8, 9 i 10 — nazwiska radzieckich aktorów filmowych.

Emcia, córeczka górnika z filmu czechosłowackiego **Syrena**, ofiara walki klasowej, ginie w czasie demonstracji robotniczej.

Bohaterem wstrząsającego epizodu z **Rodziny Sonnenbrucków** (wg „Niemców" L. Kruczkowskiego) jest 7-letni Chaimek.



Stroskany i smutny wyraz twarzy ma maleńki Bruno, synek włoskiego robotnika z pięknego filmu De Siki, **Złodzieje rowerów**.

W roku 1951 ukazało się
nakładem FILMOWEJ AGENCJI WYDAWNICZEJ
12 pozycji
BIBLIOTEKI SCENARIUSZY FILMOWYCH

Jan Rojewski
ZAŁOGA

G. i S. Wasiljew
CZAPAJEW

E. Pietrow i G. Munblitt
ANTONI IWANOWICZ GNIEWA SIĘ

J. Kawalerowicz i K. Sumerski
GROMADA

M. Blejman, M. Bolszincow i F. Ermler
WIELKI OBYWATEL

M. Romm
LENIN W PAŹDZIERNIKU

K. Winogradska
CZŁONEK RZĄDU

T. Kowalski (opracowanie)
RODZINA SONNENBRUCKÓW

J. Waldorff (opracowanie)
WARSZAWSKA PREMIERA

H. Przewoska (opracowanie)
SKARB

M. Smirnowa
NAUCZYCIELKA WIEJSKA

E. Gabryłowicz
MASZEŃKA

ŻĄDAJCIE WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH
„DOMU KSIĄŻKI"

WESOŁY KONKURS ŚWIĄTECZNY

»WOŁAMY O KOMEDIĘ«

(pomysł i rysunki — St. Brzozowski, opracował — TAK.)

Starzy znajomi — bohaterowie filmowi rozbiegli się po łamach naszego pisma w poszukiwaniu za komedią filmową. Domagają się od kierownictwa kinematografii i twórców większego zainteresowania sprawami komedii filmowej. Zmartwienie niemałe, można stracić głowę. Nie straciliśmy wprawdzie głowy, ale tak przejęliśmy się kłopotami komedii, że zgubiliśmy listę nazwisk aktorów, których role filmowe zareprodukowaliśmy na poprzednich stronach naszego tygodnika.

ODNAJDŹMY WSZYSTKICH AKTORÓW, USTALMY ICH NAZWISKA I TYTUŁY FILMÓW, W KTÓRYCH GRALI.

ZWYCIĘZCÓW CZEKAJĄ NAGRODY:
30 wartościowych książek oraz
JEDNA ATRAKCYJNA NAGRODA — NIESPODZIANKA
rozlosowana pomiędzy wszystkich uczestników konkursu

Kupon z wypisanym rozwiązaniem, z napisem na kopercie: „KONKURS", należy nadesłać do dn. 10.I 1952 r. do redakcji tyg. FILM, Warszawa, Puławska 61

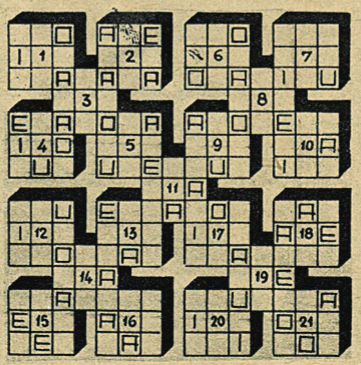
KUPON KONKURSU »WOŁAMY O KOMEDIĘ«

Nazwiska i tytuły filmów:

1 ..... 6 .....
2 ..... 7 .....
3 ..... 8 .....
4 ..... 9 .....
5 ..... 10 .....

Imię, nazwisko i zawód .....

Adres .....



11 — tytuł filmu radzieckiego,
12, 13, 14, 15 i 16 — nazwiska radzieckich reżyserów filmowych,
17, 18, 19, 20 i 21 — nazwiska bohaterów radzieckich filmów.

(„Bacha" — Bytom)

ROZWIĄZANIE ZADAŃ
z n-ru 44 (153)

LOGOGRYF: **Stefan Jaracz** (Szirtes, Turksib, emulsja, Forbert, atelier, negatyw, Jourdain, Alisowa, Rajzman, Andrycz, Czirkow, Zimetar).

SKŁADANKA: **Mikołaj Czerkasow.**

Za dobre rozwiązanie zadań z n-ru 44 (153) nagrody książkowe otrzymują:

1) Zdzisław Bąk — Lębork, ul. Łokietka 17 m. 6,
2) Janina Choma — Ląd ek-Zdrój, ul. Wiejska 14, pow. Bystrzyca,
3) Sonia Kiwelewicz — Legnica, ul. Kościelna 3, spółdz. „Jedność",
4) Leokadia Kukuła — Szczecin, ul. Bohaterów Getta Warsz. 1 m. 6.
5) Iwona Nowak — Gliwice, ul. Sobieskiego 11,
6) Elżbieta Podwojska — Wałcz, ul. Kaszubska 20 m. 3,
7) Izabella Rybarska — Warszawa, ul. Wilcza 73 m. 7,
8) Barbara Stpicka — Rembertów k/W-wy, ul. Świerczewskiego 88 m. 5,
9) Eugenia Zejmo — Kowary k/Jeleniej Góry, ul. Rokossowskiego 1/2,
10) Adolf Zyś — Wolbrom, ul. Szczepankowice 85, pow. Miechów.

Nagrody wysyłamy pocztą i prosimy o potwierdzenie ich odbioru.

KTO TO?
Patrz str. 22

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Sojuzdietfilm, Lenfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Kijowie, „Ogoniok", Film Rumuński, Ceskoslovensky Statni Film, Defa, P. D. S. Enic, Cinema Productions.

REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61, tel. 4-37-55. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 4-55-41. Konto PKO Nr I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 43 zł 20 gr — półroczna 21 zł 60 gr. — kwartalna 10 zł 80 gr. — miesięczna 3 zł 60 gr. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16390.

Druk Zakłady Drukarskie i Wielkodrukowe RSW „PRASA"

S. MICHELS w filmie francuskim SKANDAL W CLOCHEMERLE